



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO - UNIFESP
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - EFLCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE

SARAH MARIA DE GODOY COSTA E NASCIMENTO

**DAMA FLORENTINA: UM ESTUDO DO RETRATO NA SOCIEDADE DE CORTE
DO RENASCIMENTO.**

GUARULHOS

2019

SARAH MARIA DE GODOY COSTA E NASCIMENTO

**DAMA FLORENTINA: UM ESTUDO DO RETRATO NA SOCIEDADE DE CORTE
DO RENASCIMENTO.**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo –
Campus Guarulhos como parte dos requisitos necessários para
obtenção do título de Mestre em História da Arte.

Orientador: Professor Doutor Cássio da Silva Fernandes.

GUARULHOS

2019

Nascimento, Sarah Maria de Godoy Costa.

Mestrado em História da Arte – Dama Florentina: um estudo do retrato na sociedade de corte do Renascimento. / Sarah M. Godoy C. Nascimento. – Guarulhos, 2019.

Total de folhas –

Tese de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH. Programa de Pós-Graduação em História da Arte. 2017/2019.

Orientador: Cássio da Silva Fernandes.

Título em inglês: Florentine Lady: a portrait study at the Renaissance court society.

Palavras-chave: 1. Estudo de Retrato; 2. Retrato de Dama Florentina; 3. Renascimento; 4. Sociedade de Corte. I. Fernandes, Cássio da Silva. II. Doutor.

SARAH MARIA DE GODOY COSTA E NASCIMENTO

**DAMA FLORENTINA: UM ESTUDO DO RETRATO NA SOCIEDADE DE CORTE
DO RENASCIMENTO.**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo –
Campus Guarulhos como parte dos requisitos necessários para
obtenção do título de Mestre em História da Arte.

Guarulhos, 28 de junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

PROFESSOR CÁSSIO DA SILVA FERNANDES

DOUTOR, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

PROFESSORA ANGELA BRANDÃO

DOUTORA, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

PROFESSOR LUIZ CÉSAR DE SÁ

DOUTOR, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Dedico esta dissertação à minha família e a todas as pessoas
que acreditaram em meu potencial.

AGRADECIMENTOS

A princípio agradeço à minha família, com quem aprendi a valorizar a importância da educação e do conhecimento.

Graças a meu pai, Alessandro José Balan Nascimento e minha mãe, Denise Cristina de Godoy Costa e Nascimento, eu tive a oportunidade de chegar aonde cheguei. Ambos foram essencialmente importantes em minha caminhada. Por isso, eles que sempre estiveram ao meu lado e me ensinaram a ter ideais, e principalmente a nunca desistir e sempre lutar pelo que acredito, foram às pessoas que contribuíram de maneira direta para a formação de quem sou hoje. A eles agradeço por tudo.

Agradeço também a todos os professores que contribuíram para minha formação acadêmica e pessoal ao longo desses anos. A eles sou muito grata pela atenção e pela paciência, por sempre me encorajarem vocês foram fundamentais para meu crescimento humano, artístico e intelectual.

Em especial, agradeço, ao meu orientador o Professor Cássio da Silva Fernandes que, com toda sua instrução e paciência, possibilitou o amadurecimento e o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus colegas Gustavo, Bianka, Raphael, Camila, Natália, Maria Eneida e Grasiela o meu muito obrigado pela convivência ao longo desses anos. Graças aos momentos que passamos juntos eu pude me tornar uma pessoa melhor.

Por fim, agradeço aos meus avós maternos Jehovah e Lucilla, e ao meu avô paterno Fernando. A vocês que tanto admiro o meu muito obrigado por fazerem parte da minha história.

“A arte diz o indizível, exprime o inexprimível, traduz o intraduzível.” **Leonardo da Vinci**

RESUMO

Esta pesquisa caracteriza-se por uma análise da retratística nas cortes renascentistas da Itália, em especial, ao que se refere à corte florentina e à representação feminina em uma obra específica do século XVI. Assim, através de um apelo interdisciplinar, pautado nos métodos historiográficos, o trabalho, intitulado “Dama Florentina: um estudo do retrato na sociedade de corte do Renascimento”, tem por finalidade delimitar um estudo cronológico sobre a obra de Alessandro Allori, nominada “Retrato de Dama Florentina”, que atualmente está localizada na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, em São Paulo. Para tanto, torna-se necessário, não apenas compreender o sujeito, produto da sociedade de corte italiana, como também, observar, especificamente, como a arte e a sociedade dialogavam em Florença durante o Renascimento. Por fim, esta dissertação pretende objetivar o campo da retratística de corte, por intermédio de um recorte comparativo entre os artistas florentinos, Agnolo Bronzino e Alessandro Allori, a fim de esmiuçar a estética refletida na “Dama Florentina”, mas, além disso, agregar informações a esta importante obra iconográfica que, no Brasil, constitui o Núcleo de Pintura Europeia Italiana da Coleção Ema Klabin.

Palavras-chave: Estudo de Retrato, Retrato de Dama Florentina, Renascimento e Sociedade de Corte.

ABSTRACT

This research is characterized by an analysis of portraiture within the Renaissance courts of Italy, in particular, the Florentine court and the female representation in a specific portrait of the sixteenth century. That way, through an interdisciplinary appeal, based on historiographical methods, the work, entitled "Florentine Lady: a portrait study at the Renaissance court society", has the purpose of delimiting a chronological study on the painting of Alessandro Allori, nominated "Portrait of Florentine Lady", which is currently located at the Ema Gordon Klabin Cultural Foundation in São Paulo. Therefore, it becomes necessary not only to understand the individual, product of the Italian court society, but also to observe, specifically, how art and society were interconnected in Florence during the Renaissance. Lastly, this dissertation intends to objectify the field of the court portraiture, through a comparative clipping between the Florentine artists, Agnolo Bronzino and Alessandro Allori, in order to analyze the aesthetics reflected in the "Florentine Lady" but, more than that, to add information to this important iconographic work which, in Brazil, constitutes the Italian European Painting Center of the Ema Klabin Collection.

Keywords: Portrait Study, Portrait of Florentine Lady, Renaissance and Court Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1.....	17
1.1. A SOCIEDADE DE CORTE NA ITÁLIA DO RENASCIMENTO.....	19
1.2. FLORENÇA: DA REPÚBLICA À CORTE.....	25
1.3. FLORENÇA: A ARTE NA CORTE	29
CAPÍTULO 2.....	33
2.1. DA REPÚBLICA À CORTE FLORENTINA: MODELOS RETRATÍSTICOS.....	35
2.2. O CORTESÃO E O RETRATO DE CORTE.....	40
2.3. BRONZINO E ALLORI RETRATISTAS	45
CAPÍTULO 3.....	55
3.1. BRONZINO E ALLORI: RETRATO FEMININO.....	57
3.2. DAMA FLORENTINA: ESTUDO HISTÓRICO ARTÍSTICO	68
3.3. DOCUMENTAÇÃO E AQUISIÇÃO PELA FUNDAÇÃO KLABIN	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
FONTES ELETRÔNICAS.....	92
ANEXOS.....	93

INTRODUÇÃO

Para uma melhor compreensão acerca do tema deste trabalho, optei por, num primeiro momento, explicar de que maneira a História da Arte, em sua vasta extensão, dialoga com as Ciências Sociais a partir de uma discussão interdisciplinar de múltiplas possibilidades para o saber científico. Assim, a arte pode tornar-se aliada indispensável à medida que apresenta, sem o uso de uma palavra sequer, análises historiográficas, antropológicas e sociológicas profundas das mais diversas facetas humanas.

Meu ingresso ao mestrado em História da Arte se deu no ano de 2017, nesse primeiro contato não consegui visualizar como esse diálogo entre a História da Arte e as Ciências Sociais (minha formação inicial) seria possível. O amadurecimento, o aprendizado continuo e a orientação do professor Cássio da Silva Fernandes permitiu-me o aprofundamento e a constatação de que essa pesquisa seria consistente e relevante. Assim, destaco, em especial, três disciplinas que favoreceram o meu trajeto nesse campo de estudo. São elas: Estudos da Tradição Clássica I, Estudos da Tradição Clássica III e Seminários de Estudos Avançados em História da Arte, ministradas pelos Professores (as) Doutores (as) José Geraldo Costa Grillo, Cássio da Silva Fernandes, Flávia Galli Tatsch e Angela Brandão, tendo ainda, como docente colaborador permanente, o Professor Doutor Maurizio Ghelardi da Escola Normal Superior de Pisa.

Através dessas cadeiras, tive acesso a textos e debates que fundamentariam meu interesse em estudar arte em harmonia com as discussões de gênero, cultura e sociedade. A partir daí, passei a notar a análise artística como uma ferramenta de fazer política, uma política silenciosa e pelo figurativo, mas que de forma singular expressa ideias e gera reflexões críticas para seus observadores.

Desse modo, o trabalho, que tem por objeto de pesquisa o ensaio sobre a construção da representação do cortesão no retrato de corte italiano, em especial, no que se refere à representação feminina por meio da análise de uma obra renascentista, do século XVI, que se encontra no Brasil, sendo nominada “Retrato de Dama Florentina”¹, de Alessandro Allori

¹ Localizada na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, em São Paulo.

(1535–1607), apresenta-se como fruto de uma fascinação que é específica para o estudo de desenhos e ilustrações da figura feminina no Renascimento.

Destarte, a interlocução com o orientador deste trabalho, que foi sensível ao meu interesse em estudar a representação feminina no Renascimento, me oportunizou a análise da retratística. Assim, esta pesquisa constitui-se a partir de diálogos historiográficos e sócio-antropológicos, e tem por finalidade criar uma dissertação que contemple os diversos aspectos da sociedade de corte na Itália renascentista, do mesmo modo que visa discorrer sobre as particularidades do retrato principalmente nos séculos XV e XVI, culminando assim, em uma análise minuciosa de um retrato específico.

Portanto, esse trabalho, se constitui como uma confabulação interdisciplinar que pretende resultar em um estudo sobre a representação feminina na corte florentina a partir da compreensão de imaginários artísticos do período, bem como, de uma série de leituras realizadas, possibilitando conhecer o universo criativo e de trabalho de Alessandro Allori, que tem como uma de suas obras, o suspiçaz e intrigante “Retrato de Dama Florentina”.

Esta obra que traz a figura feminina apresentada de maneira central através de um retrato rico em minúcias que se compõem sobre um fundo negro, evidentemente, não consegue, nem com sua alta qualidade, livrar-se de permanecer sem datação e documentação própria, fato que fora averiguado logo ao início da pesquisa. Deveras, a enigmática representação da Dama de identidade incerta, que fez parte da rica sociedade de corte florentina do século XVI, assume, com traços e expressões suaves, derivados de uma proporção delicada, até mesmo no forte olhar lançado sobre seus observadores, seu ‘status’ de poder dentro de um universo público.

A Dama mostra-se como uma mulher inspiradora que mesmo envolta em indagações de caráter técnico, que, aliás, a meu ver, só servem para reforçar a importância dessa mulher, independentemente de sua conformidade, uma vez que na obra esta fora retratada, como veremos mais à frente em um dos capítulos deste trabalho, como alguém relevante para aquela sociedade. Segundo paralelo com Cíntia Schawantes² (2006), em seu artigo “Dilemas da representação feminina”, conforme as “convenções sociais foram se alterando”, a representação das personagens femininas, “moldadas sob influência de uma cultura centrada em valores masculinos”, também se alterou. Assim, a retratística feminina ganhou importância dentro das

² Docente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

sociedades de corte, em especial nas quais as mulheres deveriam ser igualmente instruídas em relação aos homens, para que assim houvesse uma proveitosa convivência entre os cortesãos.

Consequentemente, o presente texto faz-se necessário para evidenciar o estudo do retrato, em especial o feminino com a obra atribuída a Alessandro Allori, localizada na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin³, na cidade de São Paulo, em um ambiente que está aberto à colaboração com os pesquisadores de nossa área acadêmica. Desse modo, trazendo três capítulos, esta dissertação visa introduzir o tema do retrato no Renascimento, especificando a possibilidade de aprofundar-se em conhecimentos práticos e teóricos referentes à História da Arte. Para tanto, deve-se, em um primeiro momento, compreender a formação social do período, principalmente no que diz respeito à corte florentina instaurada no século XVI⁴ com o Ducado da família Médici. Assim, tentando articular uma análise acerca da representação feminina, a dissertação pretende abranger o contexto político, social e cultural do período.

Isso posto, o primeiro capítulo dedica-se a um estudo histórico, de viés sociológico e antropológico, que dentro de uma perspectiva sociocultural, justifica a realização do trabalho dentro do campo, não apenas da História da Arte, como também da Sociologia da Arte fundamentada por uma reflexão antropológica do ‘sujeito cortesão’. Em seguida, desenvolve-se no segundo capítulo uma abordagem teórica acerca da arte renascentista no que diz respeito aos valores da sociedade de corte, resultando, desta maneira, em uma análise dos modelos de retrato, especificamente dos relacionados à tradição iconográfica. Ainda no segundo capítulo, a fim de tentar compreender a função do retrato de corte no Renascimento, salienta-se, nesse contexto, uma interpelação historiográfica do pintor Alessandro Allori, bem como uma análise minuciosa de seu estilo de pintura e das particularidades dessa estética refletidas em sua ‘Dama Florentina’. E por fim, realiza-se no terceiro capítulo, com auxílio de ferramentas contemporâneas como editores de imagem e programas de reconhecimento facial utilizados por exemplo, em aeroportos a fim de identificar pessoas, um estudo, de certa maneira inovador do ponto de vista metodológico, do objeto de pesquisa desta dissertação, o “Retrato de Dama Florentina” que se encontra na Fundação Klabin e fora atribuído a Alessandro Allori por Luiz Cesar Marques Filho⁵. Desse modo, esse capítulo final não se apresenta apenas teórico, com o

³ Rua Portugal, 43 – Jardim Europa, São Paulo/SP 01449-001.

⁴ O Ducado de Florença foi constituído em 1532 com a nomeação de Alessandro de Médici a Duque de Florença por parte do Papa Clemente VII.

⁵ Historiador da arte e professor no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Luiz Marques é um dos maiores especialistas, no Brasil, em história da arte italiana dos séculos XV e XVI.

levantamento documental acerca da obra e sua aquisição pela Fundação Klabin, mas também prático ao trazer uma análise da obra e sua descrição.

Entre os dados encontrados, tem-se o parecer do professor Luiz Marques, atribuindo a obra a Alessandro Allori e a constatação de que o retrato tem uma ‘cópia’ no Palácio Pitti em Florença. Essa possível duplicação tem gerado uma busca documental, através de diálogos via e-mail com alguns arquivos florentinos e com o próprio Palácio Pitti, na tentativa de identificar a figura retratada. Outro fator importante nessa verificação desenvolve-se a partir de uma análise cronológica entre Bronzino⁶ e Allori e a comparação iconográfica entre retratos femininos de corte elaborados por eles.

Há também uma série de discussões literárias utilizadas em toda fundamentação teórica desse texto a fim de ampliar a compreensão do status representativo e do comportamento refinado nas cortes, sobretudo, naquela dos Médici. Destarte, a fim de compreender não apenas a cultura de corte na Itália renascentista, como também a função do retrato na arte de corte, foi indicada uma série de leituras que auxiliaram no desenvolvimento desse trabalho. Entre as principais delas estão: “O Cortesão” de Baldassare Castiglione (edição de 1997) que, escrito no início do século XVI, caracteriza-se como fonte primária dessa pesquisa, que fora fundamentada pelo estudo da retratística na sociedade de corte da renascença através das obras “A civilização do Renascimento” de Jean Delumeau (edição 1983), “A cultura do Renascimento na Itália” de Jacob Burckhardt (edição de 1991), “O retrato na pintura italiana” também de Burckhardt (edição de 2012) e o “Retrato e sociedade na arte italiana” de Enrico Castelnovo (edição de 2006) escritos no século XIX. Por fim, “A sociedade de corte” de Norbert Elias (edição de 2001), “Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico” de André Chastel (edição de 2012) e “História da Beleza” de Georges Vigarello (edição de 2006) publicados no século XX também auxiliaram na construção dos principais pontos dessa dissertação, bem como, as obras “Pontormo, Bronzino e Allori: A Genealogy of Florentine Art” de Elizabeth Pilliod (publicado em 2001) e “The Medici, Michelangelo & the art of late Renaissance Florence” de Cristina Luchinat (publicado em 2002) contribuíram para uma compreensão histórica mais específica voltada ao entendimento do objeto da presente pesquisa.

Seguramente, a pesquisa possibilitou o contato com obras imagéticas que ampliaram meu olhar sobre a retratística no Renascimento, criando, assim, a possibilidade de análise não

⁶ Agnolo Bronzino, pai adotivo de Alessandro Allori, foi pintor da corte dos Médici, em Florença.

apenas do “Retrato de Dama Florentina” enquanto objeto isolado, mas ainda enquanto obra inserida num contexto que se refere tanto a seu sentido sociocultural, quanto às questões técnicas (forma e estilo) que a acompanham. Discutindo um panorama do retrato como gênero da pintura, a partir da perspectiva de Enrico Castelnuovo em seu livro “Retrato e sociedade na arte italiana” (2006), este texto compreende o retrato como gênero autônomo que pode trazer uma representação individual ou coletiva sendo difundida a partir dos anseios da sociedade, seja ela uma corte ou república. “[...] retratos substituem o modelo, afirmam e multiplicam em toda parte sua presença, especialmente nos lugares sagrados e importantes [...]. Por trás do retrato está o homem que dele se vale como um instrumento de poder.” (CASTELNUOVO: 2006: 15)

Pode-se dizer que tenha sido no século XIII que o reaparecimento do retrato individual, ainda em sua forma estatutária, começou a despontar em harmonia com o interesse pelos detalhes da natureza, sobretudo aqueles advindos dos traços do rosto, que muitas vezes estava associado à elaboração de máscaras fúnebres. Desse modo, o retrato surge na pintura apenas no final do século XIV e início do século XV, com forte influência da Tradição Clássica. Esse período foi compreendido como o Renascimento Italiano, que desabrochou primeiro na cidade de Florença sobre influência da perspectiva humanística que vigorava em meio à república sob governo da poderosa família Médici, concebendo assim, não só grandes artistas como também os mais variados estilos artísticos, através, por exemplo, do enaltecimento da biografia e da autobiografia que se tornariam mais tarde a matriz para a renovação da arte do retrato.

Desse modo, compreende-se que o ímpeto da representação humana, tanto em palavras como em imagens, tornou-se um dos aspectos marcantes do mundo italiano na época do Renascimento. Em Florença, de maneira muito específica houve o interesse em registrar o percurso da vida de seus cidadãos ilustres de modo a transmitir o orgulho cívico expresso pela constituição da república local.

Deveras, Florença desenvolveu um gosto tardio pelo retrato individual, uma vez que essa cidade fora uma república durante muito tempo, conjuntura que inviabilizou esse tipo específico de representação. Contudo, é importante atermo-nos à ocorrência do ‘Ritratto Civile’ que já compunha a retratística florentina. Em outras palavras, seus cidadãos ilustres eram retratados de maneira coletiva, tornando-se parte das cenas sacras ou históricas observadas nos afrescos dispostos em construções pela cidade. Segundo Castelnuovo, na Florença do século

XV havia “uma multidão pintada nas paredes das igrejas, celebrando as magnificências do presente e povoando as cenas tradicionais das narrativas evangélicas.” (2006: 25)

Fato importante é reconhecer que me refiro aqui apenas ao retrato pictórico e que a afirmação acima cabe apenas para o caso da pintura em Florença. Isso porque, em meados do século XV, na cidade de Florença, o ‘Busto Retrato’ fora imensamente difundido na escultura de maneira individual, e também porque já havia o financiamento dos grandes mestres das artes, por parte de cidades que viviam em regime de corte como, por exemplo, a cidade de Urbino⁷, na elaboração de retratos individuais que portassem o caráter público de seus modelos.

Na virada do século XV para o XVI, no entanto, foi possível verificar em Florença a consolidação de um novo modelo de imagem da figura humana: o retrato em conformidade com a mudança no cenário político e na forma do poder na cidade. Segundo nota textual de Cássio Fernandes (2017), em publicação feita para Revista Klabin, “ocorre certa transposição da cultura florentina para Roma, sobretudo, com a assunção ao Pontificado de Leão X, filho de Lorenzo de Médici”. Concomitantemente, a Península Itálica conhece um processo de invasão estrangeira e de restauração dinástica que conduz Florença ao domínio político de Savonarola, e à consequente retomada do poder pelos Médici agora sob o modelo político do Ducado e, consequentemente, ao modo de vida cortesão.

De acordo com Enrico Castelnuovo, este conjunto de acontecimentos tem reflexos significativos na representação pictórica de Florença, que ganhou nesse momento novos modelos estéticos, estabelecida pela constituição de uma recente função assumida pelo retrato na sociedade florentina que se constituía. Assim, “O retrato tem uma função importantíssima nas cortes: ele se desenvolve a fim de celebrar o senhor, para mostrar seu poder, sua riqueza, seu luxo [...] para exaltar-lhe a virtude, as redes familiares, os empreendimentos, a vida, os hábitos.” (CASTELNUOVO: 2006: 36)

Percebe-se que no século XVI o retrato teve dois momentos de concentração: (I) a representação das características psicológicas e (II) o retrato de características minuciosamente detalhadas que visavam ressaltar o caráter público do modelo. O primeiro caracteriza-se pelo retrato pictórico como um gênero da pintura que tem por finalidade representar a aparência psicológica do sujeito em juízo de sua aparência visual, isto é, um retrato bem executado deve representar acima de tudo a essência interior do sujeito, bem como seu caráter e sua qualidade

⁷ Ao contrário de Florença, que se constituiu primordialmente enquanto república, Urbino ambientou-se fundada sobre o poder ducal e da corte.

moral. O segundo, por sua vez, caracteriza-se pelo retrato pictórico como um gênero da pintura que tem por finalidade representar as características físicas do sujeito, exaltando assim, não só seu caráter público, mas também sinais que lhe afirmam poder, como por exemplo, a indumentária luxuosa, a pose, a expressão do rosto e do olhar. Outro fator interessante sobre o retrato, de modo geral, está na forma com que os lábios aparecem, sempre sérios ou com um discreto sorriso, configurando assim, aos olhos e às sobrancelhas, em especial, a função de transmitir as ‘emoções’ do retratado. “Se os primeiros anos afirmam uma imagem em que triunfa a caracterização psicológica e dá-se maior peso à personalidade do modelo, na segunda metade prevalecerá aquele tipo especial de retrato em que as características físicas são fixadas e exaltadas de modo extremamente minucioso.” (CASTELNUOVO: 2006: 52)

Conclui-se, assim, que o retrato se adéqua a uma nova função na cultura florentina, função essa que está diretamente ligada à linguagem da sociedade de corte, avigorada sob a organização política e social dos Ducados. Trata-se, portanto, de um novo sentido de nobreza, de integridade, de honradez e de um novo padrão de beleza, que viria a coincidir com a obra dos primeiros pintores ligados ao maneirismo⁸ em Florença.

⁸ Período também conhecido como Renascimento tardio, refere-se, segundo Giorgio Vasari, ao estilo, à maneira (*maniera*) de cada artista desenvolver uma obra. Geralmente está associado ao exagero das minúcias e à negação de um estilo único.

CAPÍTULO 1

Este primeiro capítulo dedica-se à uma análise cronológica acerca da sociedade de corte que começou a estruturar-se na Europa em meados do século XIV. Considerando especificamente o período de ‘transição’ da Idade Média para a Idade Moderna, pretende-se verificar, através de uma abordagem interdisciplinar, que busca congrega a perspectiva sócio-antropológica e histórico-cultural, tópicos específicos que estão relacionados à sociedade de corte, especialmente, a italiana, suas características, sua formação e sua influência para a produção artística desta mesma época.

Desse modo, este capítulo introdutório, que tem como função criar uma análise linear que nos permita chegar a um estudo da arte florentina, mais especificamente do desenvolvimento do retrato, no período historicamente conhecido como Renascimento, se desenvolverá sobre um ensaio minucioso que busca compreender: I. a sociedade de corte na Itália do Renascimento, II. a passagem de Florença da república à corte e III. a arte na corte florentina.

Concomitantemente, para compreendermos a organização da arte na corte, faz-se necessário assimilarmos, não apenas a formação histórica e social do Renascimento, como também, torna-se fundamental criar um desenvolvimento progressivo da ideia de corte enquanto esfera organizadora da atividade artística, em especial para o gênero do retrato na corte tardia de Florença. De fato, interpretar o processo que culmina com a proeminência da sociedade cortesã enquanto definidora da condição do artista não se mostra como um exercício simples, contudo, este processo reflexivo é de suma importância para nós.

Como visto, no livro “O Artista da Corte” (2001), de Martin Warnke, o posto de artista dentro das cortes ganhava, cada vez mais, contornos nítidos acerca de seu caráter; não obstante, esse vínculo com as cortes atribuiu às manifestações artísticas um novo reconhecimento.

“Essas reações indicam uma mudança que também influenciava as relações dos artistas da cidade com as cortes reinantes. As então recentemente enriquecidas camadas médias passando a ter influência sobre a política da cidade, dificultavam um

intercâmbio cultural irrestrito com as cortes [...]” (WARNKE: 2001: 39)

De fato, como aponta Warnke, a autonomia da consciência do artista e da arte mostra-se uma das grandes conquistas da cultura burguesa dentro das cidades do Renascimento. Contudo, paralelamente a essa tese de autodeterminação, “numa Itália sem reis, as cortes evidentemente raras vezes dispunham de legitimação histórica. Cresciam, portanto, não apenas de uma teoria política mais elaborada, mas também de um emprego mais consistente da técnica de representações específicas da corte.” (WARNKE: 2001: 51)

Assim, desempenhando um papel importante, as cortes isentavam os artistas de todas as ‘imposições da cidade’ ao oferecer-lhes postos e honrarias. Essas condições formularam uma interdependência entre as cidades e as cortes. E, enquanto entidades relacionadas, estas, verdadeiramente configuravam-se como aspirações, normas e necessidades que a arte deveria objetivar, acomodar ou definir dentro de uma sociedade.

Sabe-se, porém, que apesar da entrada para a corte sempre significar para o artista uma mudança determinante nas relações sociais de sua vida, a “esfera urbana estava fortemente enraizada no artista, e ele permanecia preso às formas de pensar da cidade ao entrar para o serviço da corte.” (WARNKE: 2001: 97)

Tal intercâmbio artístico entre cidade e corte teria, em relevância, permitido as condições ideais para a difusão do estilo moderno que legitimaria o homem, em nível místico, graças a sua capacidade de ser soberano artífice de si mesmo.

Com efeito, compreender as fases do Renascimento e seu contexto torna-se outro fator importante para este primeiro capítulo, uma vez que sua abrangência se faz essencial para que possamos conceber não apenas como a sociedade de corte se insere neste período, mas também para que possamos verificar sua influência na arte. No entanto, é importante atarmos-nos ao fato de que “não há razão para se julgar que tenha havido uma ruptura entre o ensino medieval e o ensino do Renascimento.” (DELUMEAU: 1983: 67)

“A nossa compreensão do período que vai de Felipe, o Belo a Henrique IV ficaria muito facilitada se fossem suprimidos dos livros de História dois tempos solidários e solidariamente inexatos: Idade Média e Renascimento. Com isso se abandonaria todo um conjunto de preconceitos. Ficar-se-ia, especialmente, livre da ideia de ter havido um corte brusco que veio separar uma época de luz de um período de trevas.” (DELUMEAU: 1983: 19)

Apesar de por muito tempo ter sido considerado um movimento homogêneo, sabemos que o Renascimento talvez tenha sido um dos períodos mais complexo, diversificado, contraditório e imprevisível da história humana, justamente pelo fato de ser uma fase de mudanças rápidas e relevantes em toda a Europa.

“As descobertas feitas pelos artistas da Itália e de Flandres no começo do século XV puseram toda Europa em rebuliço. Tanto os pintores, quanto os mecenas estavam fascinados com a ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de forma emocionante, mas também para espelhar um fragmento do mundo real.” (GOMBRICH: 2013: 183)

Desse modo, realizada esta breve reflexão, tentaremos, a seguir, compreender o que é a corte e como ela é composta socialmente, para só então, elaborarmos uma análise sobre o mundo de corte italiano e a passagem da república à corte em Florença, com o intuito de, por fim, verificar as manifestações artísticas, em especial as relacionadas à corte florentina.

1.1. A SOCIEDADE DE CORTE NA ITALIA DO RENASCIMENTO

Pensando em compreender a sociedade de corte, foram realizadas inúmeras leituras, e entre as principais estão: “Florença na época dos Medici” de Alberto Tenenti (edição de 1973), “A civilização do Renascimento” de Jean Delumeau (edição de 1983), “A cultura do Renascimento na Itália” de Jacob Burckhardt (edição de 1991), a fonte primária “O Cortesão” de Baldassare Castiglione (edição de 1997), “Justicia y Administración entre Antiguo y Nuevo Régimen” de Luca Mannori (publicado em 1997), “A sociedade de corte” de Norbert Elias (edição de 2001) e “A distinção: crítica social do julgamento” de Pierre Bourdieu (edição de 2013). No entanto, antes de mais nada, fez-se necessário refletir sobre o termo ‘corte’ enquanto modelo simbólico de status e prestígio.

De modo geral, a palavra corte pode referir-se à residência de um soberano ou ao conjunto de pessoas da nobreza que frequentam a moradia do reinante. Em “A sociedade de corte”, Norbert Elias defende a noção de que a corte seria como uma extensão da casa e dos assuntos domésticos do rei e seus dependentes; dessa maneira, dentre muitas coisas, a organização espacial, deveria refletir a rígida hierarquia social nas residências. Isto é, a casa de um Conde

não podia jamais ser igual à de um Duque, mas o mais importante era que nenhuma das casas poderia ter a grandeza da casa real.

“Os cortesãos desenvolvem, no âmbito de determinada tradição, uma sensibilidade extraordinariamente refinada para as posturas, a fala e o comportamento que convêm ou não a um indivíduo segundo sua posição e seu valor na sociedade.” (ELIAS: 2001: 77)

Denotando grande importância para as cortes renascentistas que viam o convívio dos cortesãos como uma boa maneira de criar aliados e relações diplomáticas, a vida social fazia, assim, parte da organização estrutural da sociedade de corte italiana. Isto é, inclusive o paradigma da corte enquanto um sistema aristocrático, que sobrepõe a identidade individual à preservação do coletivo, baseia-se na interdependência das relações sociais entre o rei e sua corte. Desse modo, os símbolos de status e prestígio, tais como a habitação e a etiqueta, possuem suma importância na definição e consolidação dessa sociedade.

“Nas sociedades de Estado dinástico, com suas elites de cortes, a unidade relativamente grande entre interesses pessoais e oficiais ou profissionais ainda é, em larga escala, algo evidente, que faz parte da vida social.” (ELIAS: 2001: 27)

Por conferir uma comunhão entre o poder e a cultura, segundo canal unitário da representação política em forma de uma cascata de pressupostos concretos sobre o comportamento cortesão, Luca Mannori constrói, em seu texto “Justicia y Administración entre Antiguo y Nuevo Régimen” (1997), uma crítica aos artifícios administrativos, no emergir da Idade Moderna, refletindo o comportamento social da corte renascentista e seu princípio organizativo. Sobre essa perspectiva, a sociedade de corte, funcionando intrinsecamente como um cordão de proteção para o reinante, trouxe, do prisma sócio-histórico, legitimação para ambas as partes nesse jogo de manutenção do poder; assim, por intermédio de uma concepção corporativa, a corte, que nem sempre se constituía fundamentada pela tradição e pela história, agora se auto-regulamentava.

"Mesmo a observação mais superficial mostrava que os antigos dispositivos se diferiam dos contemporâneos em muitos aspectos [...] era evidente que os detentores desses novos deveres administrativos quase sempre retinham também amplas atribuições de caráter judicial, inextricavelmente entrelaçadas com suas responsabilidades sociais." (MANNORI: 1997: 44)⁹

⁹ Tradução livre: “Hasta la observación más superficial mostraba que los antiguos aparatos se diferenciaban de los contemporâneos em muchos aspectos [...] era evidente que los titulares de estos nuevos deberes administrativos

Acompanhando o processo de perda da função social da nobreza guerreira e a consequente aproximação dessa classe social ao monarca fortalecido, percebemos a corte como uma estrutura de dominação que prescreve as vias e os meios específicos de poder. De fato, desde a Idade Média, difundiu-se por toda Europa, a necessidade de um dirigente forte, capaz de formar e comandar exércitos para defender o país, mas é apenas na convivência social da corte que o arquétipo absoluto do cortesão delimita-se.

Partícipe ele próprio da sociedade de corte, Baldassare Castiglione retratou em seu livro, “O Cortesão” (1997), a valorização da dissimulação no comportamento aristocrático e, acabou por aconselhar, de maneira demasiadamente franca, em especial diante do poder absoluto dos governantes, sobre a conduta ideal de cortesão promissor. Vemos, de fato, ao longo da narrativa um retrato exemplificado das virtudes e requisitos para ser um ‘indivíduo absoluto’.

Por se gastar muito tempo para convivência social na corte, o cortesão deveria ter uma série de conhecimentos e habilidades, físicas e intelectuais, que se diversificariam desde o domínio de línguas antigas e modernas até o manejo de armas com destreza, da prática de esportes nobres até a interpretação musical. Essas qualidades compensavam-se entre si e geravam o cortesão ideal. Não obstante, a força motriz de sua conduta estaria no educar-se para si mesmo e não para a corte, esta exposição de suas virtudes demonstraria seu real aperfeiçoamento pessoal.

Atribuindo-lhe o “máximo de perfeição: isto é, inteligência, beleza de rosto, elegância de corpo e daquela graça que à primeira vista sempre o torne muito apreciado por todos” (CASTIGLIONE: 1997: 30), o cortesão não deve jamais distanciar-se dos atos louváveis. Verifica-se que somente ao se governar com o bom discernimento o indivíduo deixará de incorrer em alguma tolice, de maneira que nenhum defeito o desmereça de todos os seus louvores, para que assim ele demonstre sempre “ser engenhoso e discreto, e que tudo o que fizer ou disser seja gracioso.” (CASTIGLIONE: 1997: 38)

Sem dúvida, a configuração da sociedade de corte é patriarcal; todavia, as mulheres deveriam ser educadas do mesmo modo que os homens para que assim se tornassem boas

conservaban casi siempre también amplias atribuciones de carácter judicial, inextricablemente entrelazadas con sus responsabilidades sociales.” (MANNORI: 1997: 44)

cortesãs. “Portanto, as damas que frequentavam as residências dos príncipes não eram menos obrigadas que os homens a saber ‘O Cortesão’.” (DELUMEAU: 1983: 89)

“Estava já demonstrado, [...] que mulheres de eleição, cujo espírito fora adornado em meio familiar, podiam ser tão instruídas e possuir sentido artístico como os homens.” (DELUMEAU: 1983: 88)

Deveras, no Renascimento, esse modelo de indivíduo pleno estendeu-se também às mulheres que desenvolveram seu caráter singular paralelamente ao homem por meio da sociabilidade. Assim, nas camadas mais cultas da sociedade, a mulher tinha uma educação semelhante à do homem.

“O século XV é, sobretudo, aquele dos homens multifacetados. [...] O mercador e estadista florentino é, amiúde, também um homem versado em ambas as línguas clássicas; os mais renomados humanistas leem para ele e seus filhos a Política e a Ética, de Aristóteles, e mesmo as filhas da casa recebem igualmente uma elevada educação.” (Burckhardt: 1991: 116)

Objetivamente, a ‘crise’ do século XIV marcou o início de um longo processo no decorrer do qual surgiram inovações que se referem a práticas econômicas e políticas, bem como, novas modalidades de relações sociais que resultaram no despontar da sociedade de corte. No interior da corte Renascentista, contudo, muitos aspectos se aproximam da leitura de sociedade que de certo modo até hoje nos acompanha. Podemos afirmar, inclusive, que o modo de ser do homem burguês na contemporaneidade não significou uma ruptura com as camadas sociais, mas sim a universalização do padrão definido pela sociedade de corte. E, por isso, talvez seja natural que, nessa sociedade, as reflexões apontem para o conflito entre a realidade e a aparência.

Com certeza, o mais urgente problema filosófico para compreender a sociedade cortesã parece partir, em quase todas as vertentes, do reconhecimento que a realidade social constitui sobre uma série de enganos e ilusões. A solução para tal problema, no entanto, é retórica: se o mundo se funda no engano, o sujeito deve se tornar mestre na arte do engano, ou melhor, da persuasão. Desse modo, a corte alicerça-se sobre o tratado da arte de instigar e transmutar, com sua ‘nova codificação’, valores expressos pela tradição clássica.

Trabalhando com a ideia de que o cortesão deveria educar-se para si mesmo e não para a corte, já que esta era apenas seu meio, e não a força motriz de sua conduta, as sociedades de

corte do Renascimento italiano do final do século XV e início do século XVI deveriam, assim, fornecer o pretexto para o aperfeiçoamento do sujeito cortesão na exposição de suas virtudes.

De certo modo, a Itália influenciou bastante o desenvolvimento cultural e social de toda Europa mediterrânea, pois importantes expoentes culturais existiram no país que financiava as mais diversas formas de conhecimento artístico, literário e filosófico. Esta associação mais ampla de sequências gerou uma autoconsciência que legitimava a ‘nobreza cultural’ dos cortesãos.

“Até os nobres abandonaram a vida de sombria reclusão em suas herdades fortificadas e mudaram-se para as cidades, com sua vida de conforto e luxos requintados para lá ostentar sua riqueza nas cortes dos poderosos.” (GOMBRICH: 2013: 155)

A pressão para elevar-se socialmente nas sociedades de corte está baseada na exibição de objetos caros, que simbolizam prestígio e status. Jóias, indumentárias luxuosas, financiamento cultural, retratos e até mesmo a estrutura das moradias. Eram todos bens sujeitos à exibição por prestígio na sociedade de corte. A racionalidade da corte possuía um caráter baseado numa estratégia de comportamento em relação “a possíveis perdas e ganhos de status e prestígio sob a pressão de uma competição contínua pelo poder.” (ELIAS: 2001: 108)

O processo de centralização do poder que deu origem à corte teve início com o êxodo dos campos na Baixa Idade Média, o que causou a debilitação do poder da nobreza feudal e a expansão do poder real que, através de sua aliança com a burguesia em ascensão, consegue instituir a sociedade de corte. Desse modo, com o repovoamento das cidades houve uma mudança na estrutura política que possibilitou que a sociedade de corte se estabelecesse mediante um remanejamento do Estado Moderno.

Assim, a reorganização política europeia, que teve início no final do século XIII, resultou, na Itália, em uma fragmentação. Surgiram diversas cidades-estados que, passando do exercício municipal para o senhorial, converteram-se mais tarde no centro dos vários estados italianos da época moderna, como por exemplo: as repúblicas de Veneza e Florença, o Ducado de Milão, o reino de Nápoles e os estados Pontifícios, que mantiveram entre si constantes conflitos na tentativa de conquistar a hegemonia. Antes disso, a Itália, ao contrário de outras regiões europeias, produziu apenas um micro absolutismo, marcado por pequenos principados que firmaram as divisões do país.

No período havia, na península itálica, o predomínio de cidades repúblicas fragmentadas e independentes. Esse fator tornou a região palco de disputas territoriais entre França e Espanha, nos séculos XV e XVI. Pois essa fragmentação não ocorreu em todo o território europeus onde, ao contrário, se estabeleceram, em alguns casos, monarquias nacionais e autoritárias, como, por exemplo, a Espanha dos reis católicos, a Inglaterra de Henrique VII e a França de Luís XI.

Consolidando a autoridade do soberano frente ao poder da nobreza, essa nova sociedade que emergiu da corte, caracterizava-se não apenas pela centralização e pela organização administrativa, como também pela crescente burocratização e pela criação de uma ‘cavalaria poderosa’.

“De acordo com Burckhardt essa volta à cavalaria pode ser entendida de duas maneiras: por um lado, há a pura vaidade em obter títulos. Contudo, há ainda, os torneios que continuavam a acontecer fervorosamente, e aqueles ávidos por demonstrar sua coragem e força encontravam nessas atividades seu lugar, e para isso, de acordo com as regras, deveriam ser cavaleiros, independentemente de sua origem.” (SANTOS: 2015: 56)

Destarte, o movimento cultural que começou a ascender na segunda metade do século XIV, marcou o curso dos valores e das tradições modernas, associados às máscaras sociais desenvolvidas pela burguesia emergente.

“Quanto mais fortes eram as estruturas sociais, e os discursos humanistas que as sustentavam, mais se entendia que o valor do indivíduo não estava atrelado a sua descendência. Agora, a nobreza de cada um estava no mérito pessoal, na cultura, no conhecimento, e em seus atos nobres.” (SANTOS: 2015: 56)

Tendo a Itália como centro irradiador desta ‘nova maneira’ literária, artística, política e religiosa que afetou uma série de aspectos socioculturais, o Renascimento, que mais tarde se propagaria pela Europa, como fator para uma difusão criativa sem precedentes, inspirando-se nos antigos valores greco-romanos, representou o despertar de uma esfera materialista e antropocêntrica.

Em suma, constituída por estados autônomos que competiam entre si em busca dos melhores artistas, arquitetos e pensadores, abrangendo ainda o contato com ‘resquícios’ artísticos e arquitetônicos das antigas civilizações greco-romanas, bem como o acesso a mosteiros que continham transcrições e obras da antiguidade, as cidades italianas prosperavam como grandes centros comerciais e intelectuais, o que gerava financiamento cultural por parte da nobreza, do clero e da burguesia, resultando, assim, em uma circulação de valores sócio-

político-culturais entre os cidadãos que compunham o corpo social das repúblicas e das cortes da Itália.

1.2. FLORENÇA: DA REPÚBLICA À CORTE

Concomitantemente, para compreendermos a organização da arte na corte, faz-se necessário assimilarmos, não apenas a formação histórica e social do Renascimento, como também torna-se fundamental criar um desenvolvimento progressivo da ideia de corte enquanto esfera organizadora da atividade artística, em especial para o gênero do retrato na corte tardia de Florença. De fato, interpretar o processo que culminou com a proeminência da sociedade cortesã enquanto definidora da condição do artista não se mostra como uma tarefa simples. Contudo, este processo reflexivo é de suma importância para o desenvolvimento dessa dissertação.

No século XIV, durante a Baixa Idade Média, aconteceu um colapso demográfico devido à peste e à fome. A instabilidade política se instaurou com o ressurgimento urbano e até mesmo a Igreja perdeu poder com uma série de revoltas religiosas.

Tais fatores alteraram profundamente a estrutura social europeia e embora nesse mesmo período, em vários centros da região toscana, tenha se verificado um processo incipiente de humanização do pensamento e de afastamento do gótico, como por exemplo em Pisa, Siena, Pádua, Veneza, Verona e Milão, na maioria desses locais os regimes de governo eram demasiadamente conservadores para permitir mudanças culturais significativas. Coube, desse modo, a Florença assumir a vanguarda intelectual, conduzindo a transformação do modelo artístico e intelectual. Porém, essa centralização em Florença só se tornaria realmente nítida no fim do *Trecento*.

Em 1343 os florentinos expulsaram o Duque de Atenas, pondo assim fim à sua tirania. “Em torno da cabeça do Duque estavam pintados diversos animais predadores, que representavam seu caráter e qualidades.” (WARNKE: 2001: 39)

“[...] o gosto prosaico em geral retrógrado, que era prestigiado nas cidades toscanas, dificilmente poderia tornar-se interessante para as cortes.” (WARNKE: 2001: 39)

De acordo com Alberto Tenenti, em sua análise sobre Florença na época dos Médici, a civilização florentina, cujos câmbios econômicos, o intercâmbio cultural e o patrimônio artístico viriam a repercutir nas sociedades ocidentais dos séculos posteriores, relutaria durante décadas em revogar sua república.

Certamente, a mudança da mentalidade coletiva explica o porquê de a sociedade florentina compreender um Estado democrático como formador essencial para concretização das manifestações artísticas, literárias, filosóficas e científicas que precederam o Renascimento.

“A atraente tese de que a luta de resistência da cidade florentina teria produzido as especificidades do moderno humanismo burguês e de que teria produzido na arte o anseio de autodeterminação do início do Renascimento tem sido objeto, na pesquisa histórica, de grandes restrições, que ainda estão por ser verificadas no âmbito da história da arte.” (WARNKE: 2001: 57)

Com o retorno definitivo do papado para Roma em 1377 e com a implementação da oligarquia mercantil em Florença após a derrota, em 1378, da rebelião dos Ciompi, não demorou muito para que a Família Médici, de comerciantes e banqueiros influentes, ascendesse ao poder

“[...] desde o início do Trezentos, Florença demonstra certa preocupação em não deixar nenhuma grande iniciativa intelectual sem contrapartida local. A ambição de ser a nova Roma, ficou marcada desde cedo nas pretensões dos cronistas ou em certos aspectos dos programas monumentais.” (CHASTEL: 2012: 257)

Os Médici governaram a república florentina por pouco mais de meio século, desde a ascensão política de Cosimo de Médici, o Velho, em 1434, até o ano de 1495, quando Carlos VIII, ao conquistar Nápoles, derrubou os estados italianos. Assim, Florença, que em 1492 já havia sofrido uma desestabilização política com a morte de Lorenzo de Médici, o Magnífico, viu-se, com a ascendência Savonarola e a expulsão dos Médici do governo da cidade, em uma teocracia democrática. A família Médici, intimamente ligada à história de Florença, governou a cidade, com algumas interrupções, durante 350 anos. Ao longo desse período, Florença destacou-se tanto por seu poder econômico, uma vez que os Médici eram banqueiros do Papa, como por ser o epicentro da cultura e da arte. De fato, a economia dinâmica de Florença constituiu-se a partir do financiamento das artes, da produção e do comércio de tecidos.

Costuma-se dividir o Renascimento em três grandes momentos, correspondentes aos séculos XIV, XV e XVI respectivamente. O *Trecento*, que se evidenciou predominantemente

na Itália, mais especificamente na cidade de Florença, polo político, econômico e cultural da região, teve como principais representantes Giotto, Dante Alighieri, Boccaccio e Petrarca, e suas principais características foram o rompimento com o imobilismo e a hierarquia da pintura medieval através da valorização do indivíduo. A partir do *Quattrocento*, o Renascimento espalhou-se pela península itálica atingindo seu auge. Os principais representantes foram Masaccio, Botticelli, Leonardo da Vinci, Rafael e, no seu final, Michelangelo, que inseriu na produção renascentista valores estéticos do maneirismo. As principais características foram a inspiração greco-romana através do paganismo em pinturas, o resgate das línguas clássicas e também a aproximação com o racionalismo e o experimentalismo. E por fim temos o *Cinquecento*, momento em que o Renascimento se tornou um movimento ‘universal’ europeu, tendo iniciado, no entanto, sua decadência. Nesse momento, ocorreu, nas representações artísticas, manifestações maneiristas realizadas por pintores tais quais, entre muitos, Rafael, Michelangelo, Bronzino e Allori.

A arte e o humanismo em Florença instauraram, na época de Lorenzo, o Magnífico, ‘a idade de ouro florentina’, que segundo Chastel, fundou a lenda Médici de que o homem do Estado vem depois do mecenas e do adepto do humanismo platônico.

“Ao principado de Lorenzo (1469–1492), ainda não elevado nenhum título nobiliárquico, corresponde ao momento em que, em todos os domínios, Florença concebeu a ‘plenitude dos tempos’ e consumou seu destino.” (CHASTEL: 2012: 55)

Destarte, o mecenato de Lorenzo fundou-se em uma espécie de academia literária e de artes, que obrigava a todos os humanistas e artistas notáveis o elogio de seu governo que não apenas ofereceu associações significativas, mas também trouxe à luz a estrutura da civilização florentina. Assim, a imagem da ‘idade de ouro’ no período florentino do quatrocentos foi a transfiguração de uma realidade histórica que deve antes de tudo esquivar-se do filtro artificial de uma articulação que falseia tanto a admiração como a crítica.

“A participação dos Médici nas encomendas feitas aos artistas é menor que a dos conventos, das confrarias ou dos notáveis florentinos. Eles podiam ao menos influenciar o gosto, mas Lorenzo, que foi um financista incerto e um colecionador egoísta, esforçou-se em vão para ter uma atuação nas artes com suas coleções de bibelôs, medalhas e estatuetas antigas: ‘nada é mais medíocre que as composições florentinas do final do século XV e do começo do século XVI’.” (CHASTEL: 2012: 56)

Segundo Alberto Tenenti, a partir do ano 1400, não se pode estabelecer em Florença uma distinção clara entre a elite burguesa e a elite nobre, pois, “as famílias de origem nobre e feudal não formam mais um grupo separado dentro das camadas superiores da sociedade florentina.” (TENENTI: 1985: 51)¹⁰

Não obstante, segundo comparação feita por Norbert Elias sobre a corte e a república, tanto o cortesão quanto a burguesia almejavam privilégios similares, contudo os modos para alcançar tais privilégios eram diferentes. Enquanto a corte deveria apostar no consumo de prestígio e status para manter a posição e o respeito na sociedade, os burgueses deveriam enriquecer-se através do trabalho e da economia de gastos. Os cortesãos deveriam ter uma aparência pré-determinada em regras sociais que se baseavam na ostentação de objetos de alto valor.

“De início, ele observava como seria incorreto abolir a regra que proíbe os nobres de enriquecer pelo comércio. Se acontecesse isso, retirariam dos comerciantes o principal impulso que eles têm para ganhar bastante dinheiro: quanto melhor forem como comerciantes, maior sua chance de deixar a posição comercial e de conseguir comprar um título de nobreza.” (ELIAS: 2001: 88)

Contudo, após algumas décadas de afastamento, os Médici retornam ao poder quando, no ano de 1530, o Imperador Carlos V da Espanha, com apoio do Papa Clemente VII, tomou Florença, nomeando, em 1532, seu genro, Alessandro de Médici, que governou até seu assassinato em 1537 como Duque hereditário de Florença. Seu sucessor, Cosimo I de Médici, primo de Alessandro, foi escolhido pelas autoridades florentinas. Tornou-se um poderoso governante que empreendeu grandes aquisições ao território de Florença, como por exemplo, a incorporação de Siena no ano de 1555.

“Alessandro, o líder do estado florentino de 1532 até seu assassinato em 1537, mais conhecido como um tirano-libertino [...] enquanto Duque Cosimo I ficou conhecido por ter promovido de maneira assídua a atmosfera de corte após a consolidação de seu poder em meados do século. Se Alessandro começou o processo de criação de uma corte em Florença, então Cosimo claramente completou esse processo.” (PILLIOD: 2001: 11)¹¹

¹⁰ Tradução livre: “Las familias de origen noble y feudal no forman ya un grupo aparte en el interior de las capas superiores de la sociedad florentina. (TENENTI: 1985: 51)

¹¹ Tradução livre: “Alessandro, the leader of florentine state from 1532 until his assassination in 1537 is best known as a tyrant-libertine [...] Duke Cosimo I was known for having assiduously fostered a court atmosphere

Deveras, a grande capacidade de Cosimo I de Médici em governar e administrar o Ducado de Florença foi reconhecida, e no ano de 1569 o Ducado foi elevado a Grão-Ducado da Toscana pelo Papa Pio V. Restaurada, a ‘dinastia’ Médici governaria durante mais dois séculos, até 1737, com a extinção da linha dos Médici e a nomeação do Duque de Lorena. A corte tardia de Florença, no entanto, só viu seu fim no ano de 1861, quando seu último grande Duque foi deposto através de um plebiscito.

1.3. FLORENÇA: A ARTE NA CORTE

Compreendendo a cronologia política de Florença, conseguimos distinguir sua história artística em dois períodos, um ligado à república e outro à corte. Assim, o primeiro período manifestou-se como a ‘efervescência dourada’ produzida pela cultura clássica na filosofia e nas artes, através de pinturas e esculturas. Durante a república não era comum que se encontrasse retratos pictóricos individuais, mas, certamente viu-se, em meio a alegorias e cenas sacras dispostas em afrescos espalhados pela cidade, o rosto de seus cidadãos ilustres. O retrato escultórico, por outro lado, já era fortemente difundido na Florença do século XV, sendo notado em praticamente todas as praças e prédios públicos, como forma de lhe exaltar os ilustres.

O segundo período, por outro lado, caracterizou-se por uma produção artística que, em sua maioria, fora financiada para legitimar a corte Médici através de inúmeros retratos que transmitissem o caráter público de seus financiadores: os cortesãos.

“É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais.”
(BOURDIEU: 2013: 14)

Deveras, não houve uma brusca ruptura, no que diz respeito às manifestações artísticas anteriores. Alegorias e cenas sacras continuavam a ser encomendadas para o deleite de seus comitentes, contudo o que se alterou nesse momento foi a inserção de um novo modelo de pintura, visando mais do que a simples produção estética. Os artistas buscavam, nesse momento, representar a grandiosidade da corte.

after the consolidation of his power by mid-century. If Alessandro had begun the process of establishing a court in Florence, then Cosimo clearly completed it.” (PILLIOD: 2001: 11)

Sabemos que o retrato já era uma manifestação artística comum em outras áreas da Itália, como, por exemplo, em Veneza ou no Ducado de Urbino. Entretanto, o que nos chamou a atenção foi o fato de esse estilo artístico desenvolver-se tardiamente Florença. Tal conjuntura deu-se a partir das condições políticas que não teriam permitido, anteriormente, a nova formação artística desenvolvida na corte florentina. A inserção tardia da retratística individual não representou, contudo, grandes desafios aos artistas florentinos, uma vez que os Médici foram sistematicamente responsáveis pelo envio de “[...] artistas florentinos a todas as cortes importantes da Itália. As cortes se tornaram a plataforma de difusão do estilo moderno de Florença: passando pelas cortes italianas, ele conquistou também outros países europeus.” (WARNKE: 2001: 81)

Segundo Gombrich, em seu livro “A História da Arte” (2013), foi apenas no decorrer do século XV e na viragem para o século XVI que dois elementos da arte renascentista foram gradualmente se fundindo. Nessa perspectiva, a narrativa delicada e a observação fiel teriam transformado a concepção de pintura numa realidade própria capaz de influenciar as mais diversas formas de representação, dos mais diversos artífices.

“[...] começam a estudar o corpo humano em seus ateliês e oficinas, pedindo a modelos ou outros artistas que posassem para eles nas posições necessárias. É esse novo método e interesse que torna o trabalho de Donatello tão espantosamente convincente.” (GOMBRICH: 2013: 172)

Nesse cenário, a arte de corte teria, não apenas um papel aristocrático enquanto ferramenta de legitimação social, como também seria responsável pela difusão do movimento cultural, artístico e intelectual do Ducado de Florença.

Assim, a arte de corte pode ser entendida como uma ruptura no plano cultural e sócio-estrutural da república anteriormente vigente. Para tanto, a arte cortesã tem, segundo Norbert Elias, caráter realista na observação da figura humana por entender o indivíduo como ser social, que responde a regras.

“Conduzir o interlocutor de nível social mais elevado para onde se deseja, quase imperceptivelmente, com delicadeza, é o primeiro mandamento do intercâmbio entre os cortesãos.” (ELIAS: 2001: 122)

A busca coletiva e constante pelos melhores artistas, arquitetos e pensadores fez com que os artistas e intelectuais florentinos estivessem sempre integrados aos maiores polos de dominação cultural. Em última instância, percebemos que a arte florentina sempre caracterizou

forte dominação cultural, o que segundo Bourdieu em “A Distinção: Crítica Social do Julgamento” (2013) traz consequências diretas na esfera política, estabelecendo, desse modo, o ‘gosto’ artístico na qualidade de produto que busca estabelecer desde cedo práticas culturais ligadas ao nível de instrução, juntamente com as preferências em assuntos como educação, arte e música.

“É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais.” (BOURDIEU: 2013: 14)

“A autonomia da consciência do artista e da arte seria uma das grandes conquistas da cultura burguesa das cidades do Renascimento.” (WARNKE: 2001: 15) De fato, o comércio com o Oriente fez com que muitos comerciantes europeus, em especial os das cidades de Veneza e Florença, na península itálica, acumulassem grande riqueza. Tais fortunas seriam, mais tarde, as responsáveis pelo financiamento das artes. Escultores, pintores, músicos, arquitetos e escritores patrocinados por mecenas impulsionavam não apenas as artes, como também as ciências, contribuindo ainda para a reafirmação política daqueles que os subsidiavam.

“[...] já na época de Giotto, as cortes desempenhavam um papel importante. Elas ofereciam aos artistas postos e honrarias que repercutiam na avaliação que lhes era atribuída nas cidades. Essa interdependência entre a cidade e a corte manteve aberto para os artistas o caminho até as cortes, inclusive no Renascimento. [...] A ‘liberdade da corte’ dispensa o artista de todas as ‘imposições da cidade’, torna-o isento.” (WARNKE: 2001: 16)

Segundo Delumeau, os artistas buscavam a estrutura matemática da beleza e até mesmo dentro das cortes estabeleciam-se relações a partir dessa configuração representativa. Dessa maneira, a estética pictórica desabrochou em aspirações, normas e necessidades que o retrato deveria objetivar, acomodar ou definir a fim de ‘dignificar’ o caráter público de seu retratado, conferindo-lhe certo grau de ‘status’ e poder.

“Essa estética sóbria, serena, harmoniosa desabrochou nas obras de Leonardo, Rafael [...]. Os maneiristas quiseram causar espanto com o sobrecarregado da decoração, [...] com a escolha dos assuntos audaciosamente sensuais [...] e resolutamente estranhos [...]. Usavam cores ácidas e gostavam de fundos negros.” (DELUMEAU: 1983: 117)

Partindo de uma análise do capital cultural, torna-se evidente que a arte de corte em Florença ocupou grande posição na vida social dos indivíduos renascentistas, possibilitando-nos conduzir uma análise da estrutura das produções simbólicas no campo artístico através de

uma abordagem social da arte, enquanto método científico, que considera o artefato artístico não apenas enquanto materialidade física. Assim, para que pudéssemos assimilar a retratística na corte de Florença, foi necessário que compreendêssemos não apenas o elevado grau de etiqueta e cortesia existentes naquele Ducado, como também que captássemos o cortesão que, em geral, foi tolerante e pouco dado a defender as grandes verdades absolutas, mas que, por outro lado, cuidava meticulosamente de sua formação espiritual e física, adornando sua *persona* com ricos vestuários e adereços, impondo a seu corpo regras higiênicas, circundando-se de grupos seletos e propagando seus conhecimentos culturais.

CAPÍTULO 2

Neste sentido, o segundo capítulo da dissertação busca compreender como a mudança no cenário político florentino influenciou a demanda de produções culturais e como isso refletiu para criação de um modelo retratístico pautado em tratados comportamentais que difundiam a maneira cortesã, vide Baldassare Castiglione, para só então, realizar uma análise biográfica acerca de Agnolo Bronzino e Alessandro Allori, enquanto retratistas do Ducado dos Médici.

Fundamentalmente, essa estruturação auxilia-nos a entender as particularidades do universo em que o “Retrato de Dama Florentina”, objeto de estudo desse trabalho, foi concebido. Para tanto, foi necessário que interpretássemos o processo que levou à transformação do personagem principal das composições de obras de arte que, antes retratavam o Cristo, a Virgem, os Santos e Anjos, mas doravante deram lugar também aos nobres e burgueses.

Sob essa perspectiva, o gosto pelo retrato na Florença renascentista abriu espaço para a reflexão do indivíduo enquanto centro do universo, preceitos do anteriormente conhecido antropocentrismo, que compunha os dogmas humanistas do período. Contudo, esse sujeito apenas chega ao centro da imagem e da sociedade depois de ser lapidado e enquadrado nas regras silenciosas, mas exigidas, sobretudo, pela corte do *Cinquecento*.

“A vibrante cultura artística de Florença foi moldada por sua luxuosa economia. A produção artística refletiu os contextos sociais, econômicos e contratuais das interações entre os produtores e consumidores [...]” (NAJEMY: 2006: 315)¹²

Desse modo, compreendemos essas regras silenciosas através dos incontáveis manuais de comportamento e de civilidade; dos inúmeros livros sobre trajes e boas maneiras e dos copiosos tratados suntuários, que floresceram durante os séculos XVI e XVII. E, entre alguns deles estão: “O Cortesão” (1528) de Baldassare Castiglione, “Da Civilidade em Crianças”

¹² Tradução livre: “Florence’s vibrant artistic culture was shaped by its luxury economy. Artistic production reflected the social, economic, and contractual contexts of interactions between producers and consumers [...]” (NAJEMY: 2006: 315)

(1530) de Erasmo de Rotterdam, “Il Galateo” (1558) de Giovanni della Casa, “De gli habiti antichi et moderni de diverse parti del mondo” (1590), também conhecido como “The costume book” de Cesare Vecellio, “Traité de la Court” (1616) de Eustache du Refuge e “Della Dissimulazione Onesta” (1641) de Torquato Accetto.

No entanto, torna-se importante atermo-nos ao fato de que os manuais e tratados, como os acima citados, não foram uma produção exclusiva do Renascimento, visto que já havia antes dele, uma tradição expressiva de escritos sobre a cavalaria e a corte, como por exemplo, citando algumas produções realizadas ao longo do século XIII, “O Convidado Italiano” de Thomas in von Zirkaria, “50 Courtesis” de Bonvicino da Riva, “Maneiras Cortesãs” de Tannhäuser.

“Na história da arte, como em qualquer outro lugar, o campo metodológico revela contrastes e dilacerações profundas, que nascem e se desenvolvem mediante radicais oposições. [...] estamos em presença não de um método, mas de métodos mais ou menos opostos; [...] e, para isso, abordar historicamente o problema, ainda será a solução mais direta.” (CASTELNUOVO: 2006: 148)

Ao analisar escritos de diferentes autores do século XVI em seu livro, “Máquina de gêneros” (2018), Alcir Pécora repassa categorias importantes à história, que se percebe nas considerações dos desejos subjetivos daqueles que a fazem e escrevem, sendo assim, efeito da realidade que se constitui na formulação de lugares verossímeis e formais estabelecidos mediante acordos públicos e datados, que lhe confirmam legitimidade. Desse modo, o crítico contemporâneo não figura um ser tão poderoso a ponto de contrapor essas leituras ao suposto referencial puro dos textos do passado. O que pode ser feito, entretanto, é um esforço hermenêutico e crítico de confrontação do que imaginamos atualmente como verdadeiro sobre um texto do passado com os sentidos novos.

Nesse sentido, a retórica poética de Platão e Aristóteles, responsável por constituir a capacidade de oratória, raciocínio e persuasão dos indivíduos, aproxima-se da função máxima exercida pela convivência dos cortesãos que usavam da retórica na tentativa de persuadir seu grupo de maneira sutil, enquanto a poética, por sua vez, era usada em um processo de catarse da realidade que conheciam.

Percebemos, assim, que em diferentes momentos da história o tecido de relações próprias dos objetos artísticos, em especial os que se referem ao gênero da retratística, se alteram, deslocando, gradualmente, nossa atenção para compreender as instâncias sociais e técnicas que, através dos artistas, refletem-se em obras.

“Não levando em conta a poesia, a arte é de fato o gênio mudo que constrói, esculpe e pinta; ela é o não dito por excelência, aquela que vive pela forma e pelo som, porque não pode viver pela palavra. É porque jamais se poderá traduzir em palavras o verdadeiro mistério de uma obra de arte, é também porque mesmo as análises mais perfeitas deixarão ainda mais insondável o sentido profundo da arte, que todos os comentários permanecerão mais ou menos sem valor.” (Burckhardt: 2012: 182)

Enfim, pode-se dizer, então, que operando no interior da historiografia, este capítulo tentou definir as funções e variações das produções artísticas em meio às mudanças políticas de Florença. Para isso, foram realizadas leituras que nos permitiram compreender as abordagens culturais da corte. Nesse sentido, “O Cortesão” (edição de 1997) de Baldassare Castiglione e “The costume book” (publicado em 1590) de Cesare Vecellio¹³ fontes primárias dessa pesquisa, bem como a obra “Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte” (edição de 2006) de Enrico Castelnuovo, contribuíram enquanto narrativas contundentes sobre a perspectiva histórica que fundamentou o estudo da retratística florentina, especialmente durante o Ducado dos Médici, que empregou, entre muitos artistas, Agnolo Bronzino e Alessandro Allori

2.1. DA REPÚBLICA À CORTE FLORENTINA: MODELOS RETRATÍSTICOS

Tornou-se essencial, na elaboração desse tópico, discorrer sobre os modelos retratísticos que integraram a arte florentina durante o Renascimento. Abordando especificamente a disseminação da figura humana sobre o panorama que se desenvolveu em Florença entre o final do século XIV e início do século XV, estendendo-se até o final do século XVI, pretendemos elucidar o fenômeno histórico-cultural que deu origem à concepção literária e artística da representação.

“Desse modo, o retrato italiano do Renascimento é interpretado com base num registro duplo e complementar: de um lado, através de uma reconstrução morfológica que busca revelar as mudanças dos temas representados e as tarefas que o artista tenha sido chamado a cumprir; de outro, através das funções,

¹³ Disponibilizado por Larissa Carvalho, Doutora em história da arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, em seu blog sobre livros de vestuário.

dos meios e das capacidades que estavam presentes num dado contexto cultural.” (GHELARDI: 2012: 17)

Dessa maneira, compreender a representação humana na palavra e na imagem, em um momento que encontrávamos de um lado a redescoberta do antigo e do outro a descoberta do homem e do mundo, criou o paralelo ideal para assimilarmos o percurso da retratística em Florença, que teve como um de seus pilares iniciais a biografia e a autobiografia de seus cidadãos ilustres.

Certamente, a república florentina do tardo medievo, fundada no orgulho cívico, possuía, não apenas um forte censo estético, como também uma impulsionadora ética da ação que contribuía diretamente para a construção de um gênero literário que narrava a história da cidade a partir da vida de seus cidadãos ilustres. De fato, o grande feito da república de Florença era produzir homens ilustres e, justamente esses homens significativos produzidos pela sociedade florentina foram os responsáveis por dar início ao gênero biográfico como fator difusor da retratística.

“A descoberta da biografia e da autobiografia tornar-se-ia, para Burckhardt, parte essencial da descoberta do homem ocorrida durante o Renascimento italiano. De um lado, o impulso do homem em construir um discurso íntimo que representasse sua ligação com o mundo exterior e, de outro, seu interesse em narrar os episódios marcantes da vida de personagens significativos em seu tempo simbolizavam, para Burckhardt, um dos traços fundamentais da ‘descoberta do homem e do mundo’ que caracterizaram sua interpretação da nova era.” (FERNANDES: 2012: 23)

Segundo Jacob Burckhardt, em seu ensaio sobre “O retrato na pintura italiana do Renascimento” (2012), o retrato como gênero autônomo foi concebido enquanto função de uma obra de arte em relação a um determinado contexto histórico-cultural e, por esse motivo, seus aspectos formais e funcionais aferiram interesse pela concretude do processo criativo nos ambientes de corte, não apenas do norte da Itália, mas também do círculo dos Médici, na Florença do século XV. Assim, desde seu início, a retratística florentina ganhou sua forma representativa pelas mãos dos grandes iniciadores da tradição artística italiana, através da junção entre narrativa literária e produção pictórica. No final da Idade Média, era, “contudo, difícil que um poderoso, quando vivo, possuísse em sua coleção um retrato verdadeiro e próprio: os monumentos importantes eram erguidos habitualmente muito tempo depois de sua morte e, em geral, sem que existisse a consciência de sua verdadeira fisionomia.” (BURCKHARDT: 2012: 53)

De modo geral, o princípio para compreender a retratística encontra-se difundido em contornos cada vez mais nítidos sobre o indivíduo e seu caráter próprio. Deveras, no universo das imagens renascentistas o retrato refletia um retorno ao interesse e ao caráter humano e, mesmo na república florentina, pouco adepta do retrato individual, seus cidadãos, ao serem retratados na composição de afrescos importantes ou em bustos retratos, marcavam-se célebres em seu tempo nos cenários político, militar, social e cultural.

Florença destacou-se pela grande quantidade de ricos comitentes que encomendavam afrescos, nos quais seus retratos eram inseridos em cenas sacras e históricas. Na maior parte dos casos, os artistas do Renascimento buscavam reproduzir a realidade sob o ideal de beleza da antiguidade. Por esse motivo, os retratados, que se encontravam nos mais diversos edifícios, como por exemplo, igrejas e basílicas, deveriam traduzir o espírito clássico, da ordem e das formas simétricas.

“Burckhardt atenta para a necessidade de pensar a obra de arte no Renascimento como produto de um acordo entre comitente e artista. [...] Na verdade, Burckhardt pretendia perceber, no processo criativo, não apenas os elementos concernentes à biografia dos artistas ou aos estilos individuais, mas era fundamental para ele compreender como a mudança na forma era acompanhada de uma modificação análoga no gosto dos comitentes e dos colecionadores.” (FERNANDES: 2012: 30)

Efetivamente, para melhor compreensão dos elementos que envolviam a retratística em Florença fez-se necessário entender como ocorreu a instituição de seus diversos modelos de representação na região. Sabendo que fatores políticos, como, por exemplo, a passagem da república para corte no século XVI, tenham alterado bem mais do que as estruturas sociais e culturais da cidade, parece-nos natural que a ideia da representação humana tenha se transfigurado, fazendo-se valer “como um instrumento de poder.” (CASTELNUOVO: 2006: 15)

De acordo com alguns teóricos da arte, o retrato estava conjugado à celebração humana e, à medida que a multiplicação imagética acontecia dentro do novo regime político, a retratística “ganhava contornos cada vez mais nítidos e seu caráter artístico recebia um novo reconhecimento.” (WARNKE: 2001: 44)

Por conseguinte, esses novos modelos artísticos carregavam não apenas um sentido político específico, como também agregavam valor cultural ao declararem uma ruptura com a maneira que se representava a figura humana até então. Mas, de fato, o retrato em evidência

tornou-se possível como consequência do despertar para os elementos da natureza salientados a partir de estudos exaustivos das fórmulas antigas.

Deveras, Florença desenvolveu um gosto tardio pelo retrato individual, contudo, já havia, durante esse período, mesmo contra a propensão do estilo, condições locais para que essa vertente da retratística pictórica se desenvolvesse. Acerca desse tema, o cronista florentino Filippo Villani, quase coetâneo de Giotto, discorreu sobre o fato de que o artista, acompanhado de Dante, teria pintado um autorretrato utilizando-se de espelhos. Com efeito, muitas foram as causas para que um determinado tipo de retrato fosse considerado ‘a escolha’ em relação à retratística florentina. Mas talvez o estudo de medalhas e moedas clássicas, combinado com a teoria artística e a influência do cliente-doador, que desde o século XIV motivava o gosto estético de Florença, tenham sido os principais estímulos para que o objetivo final do retrato autônomo de perfil se caracterizasse como o modo representativo ideal tanto para comemorações e celebrações, como por exemplo no caso de casamentos, quanto em homenagens à família no caso do falecimento de cônjuge ou parentes próximos.

“Entende-se assim que o retrato de perfil em Florença, no século XV, tem relação direta com a tradição clássica e sua adoção advinha principalmente daqueles que desejavam prestar algum tipo de homenagem à família, sem vasta utilização.”
(Castelnuovo, 2006, p.35)

Outro tipo de retrato frequentemente encontrado em Florença durante o século XV, foi o retrato civil, que trazia um grande número de personagens retratados “em posturas da época, segundo a classe social e o papel na vida cidadina, como observadores de cenas ou cerimônias públicas.” (FERNANDES: 2012: 33) Identificado tanto nos afrescos das igrejas, como em locais públicos, esse modelo retratístico expressava o novo modo de viver e sentir da burguesia local que vivia a república.

Assim, a memória coletiva de Florença constituiu-se sobre os monumentos da cidade, localizados em espaços corporativos e institucionais, como por exemplo nos palácios do governo, nas igrejas, nos monastérios e nos conventos. A retratística, nesse sentido, servia à memória coletiva, marcando o interesse de seus cidadãos ilustres, que poderiam criar, com essa maneira, impressões para uma lembrança mais geral.

Não obstante, essa função do retrato foi uma necessidade política e não sentimental que estava ligada ao fato de os florentinos terem a notável propensão de manter o registro de memórias a serem transformadas em história. Sendo assim, as artes visuais desempenharam um

papel fundamental na garantia e na declaração de posição para os membros da sociedade de Florença. Mas é importante notar que embora objetos e imagens, pintados ou esculpidos, possam ter marcado eventos significativos, eles não se registravam apenas a essa função, mas, mais do que isso, “deveriam servir ‘para algo’ ou ‘para alguém’.” (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 69)¹⁴

Já no século XVI, o retrato emerge dentro da corte de Florença, revelando, em seu novo momento de aparição, o retrato do príncipe, que anteriormente, na república florentina, não teve lugar. Os florentinos expressavam sua maneira de viver pelos afrescos que traziam multidões pintadas nas mais diversas edificações locais, como forma de enaltecer, não apenas seus cidadãos ilustres, como também sua república.

Contudo, o retrato do príncipe, mesmo não tendo se popularizado na Florença do *Quattrocento*¹⁵, teve bastante expressão no cenário da corte. Em cidades como Ferrara e Mântua, por exemplo, esse tipo de retrato tinha a função de celebrar o governante com o intuito de mostrar em imagem aquilo que simbolizava o seu papel. Assim, através do status, do poder, da riqueza e do luxo, a virtude de seus retratados e de seus familiares foi exaltada pela estética pictórica, apresentando para sociedade as conquistas e os hábitos de seus cortesãos.

Consequentemente, foi possível observar a valorização da introspecção evidenciando-se em obras, com a finalidade de agregar à figura humana características do universo sensível. Ou seja, o retrato de Estado transformou a maneira de representar o indivíduo social, concebendo, assim, um novo modo de ilustrar os burgueses, os aristocratas, os papas e os imperadores. Salientando, além das atribuições de poder¹⁶, que os retratados deveriam ser representados enquanto apreciadores das artes, da música e da poesia. Outro fator que se alterou foi o do suporte escolhido para evidenciar esse modelo apresentado como organizador de novas estruturas sociais e políticas. Os retratados passaram a ser dispostos individualmente, em pinturas com grandeza dimensional que tinham como finalidade ressaltar o caráter público de seus modelos.

¹⁴ Tradução livre: “They were not ‘of’, but were meant to serve ‘to’ or ‘for’.” (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 69)

¹⁵ “Se, em Florença, no *Quattrocento*, o retrato individual foi um costume instituído apenas tardiamente, nas cortes do norte da Itália, o contexto era extremamente diverso” (FERNANDES: 2012: 34)

¹⁶ Evidências trazidas para a imagem pelos sinais de poder: a indumentária luxuosa, a pose e a expressão do rosto e do olhar.

“O êxito desta fórmula indica a existência de um público cultivado ao extremo, até à sofisticação de um grupo social que busca no retrato uma coisa diferente da imagem fixa, unívoca, com significação bem determinada, que deseja dar de si mesmo, e de sua relação com os demais homens, com o mundo, com a natureza, uma certa imagem.” (Castelnuovo: 2006: 62)

Para os artistas ativos nessa época de inquietação, inclusive artística, ocorreu um momento de reconsiderar as fórmulas de criação da arte, um período de tomada de decisões que estava associado a vários fatos, como, por exemplo, a ruína dos Estados italianos que gerou uma crise de valores sociais e a reforma que, reestruturou a política, restaurando dinastias e instalando governos absolutistas, sendo responsáveis por compor a criação da identidade dos artistas que surgiram nesse período como os primeiros maneiristas.

Consequentemente, a retratística da Renascença, nesse ambiente de transformações sociais e culturais, especialmente no que diz respeito à Florença, caracterizou-se como uma arte variada, de particularidades estilísticas, técnicas e estéticas distintas, definida, ora pela coletividade, ora pela individualidade, mas que fazia um apelo, em seus princípios orientadores, à construção pública da memória pela contínua perspectiva das convenções imagéticas.

2.2. O CORTESÃO E O RETRATO DE CORTE

Esta contraposição sobre a constituição do Estado florentino e sua produção artística não se constitui puramente histórica ou diacrônica, mas desenvolve-se também de modo cronológico, à medida que compreendemos o gênero retratístico como uma produção que exalta um “tipo-ideal”, culturalmente embasado nos modos e costumes sociais.

Nesse sentido, faz-se essencial, no desenvolvimento deste item, pensarmos o retrato de corte a partir do entendimento do cortesão, uma vez que estes representam a força social que estrutura e guia os preceitos político-culturais que fundamentam a corte.

Isso posto, o cortesão, enquanto indivíduo absoluto, capaz, não apenas de esgrimir e falar de poesia, como também de amar com a pureza da alma e de guerrear destemidamente pelo seu senhor quando necessário, concebe um retrato, de homens e mulheres, nobres e refinados, que preexiste à constituição da corte em Florença.

“O cortesão deve evitar tais modos odiosos e, com gentileza e benevolência, louvar as boas obras dos outros, e, embora ele se sinta digno de admiração e de longe superior a todos, deve demonstrar não se considerar tal.” (CASTIGLIONE: 1997: 127)

Assim, a análise artística pode servir como uma ferramenta arqueológica que apresenta detalhes que envolvem sistematicamente o artista, o comitente e o momento social, político e cultural em que estavam inseridos. Foi, sob essa mesma perspectiva, aliás, que os homens renascentistas interpretaram livremente a tradição herdada dos clássicos, integrando a ela elementos culturais transmitidos na Idade Média sob a moldura definida pelo Cristianismo.

Em suma, a abordagem metodológica utilizada nesse tópico possibilita-nos enfrentar as questões do fazer artístico, assimilado por pontos de significação que levam a linguagem e a arte ao trabalho de expressão. Desse modo, essa “fenomenologia da percepção” que, segundo Maurice Merleau-Ponty em seu livro “O olho e o espírito” (1984), aproxima escritores, poetas, pintores e escultores, “representa o movimento de criação” que atrelado à cultura, constitui uma significação indireta, isto é, em todos esses casos a obra final nunca nos oferece um significado absolutamente transparente sobre seus signos. Quanto aos retratos, Merleau-Ponty considera que eles “estavam sempre a serviço” de um caráter, de uma paixão ou de um humor.

Nessa perspectiva, a mudança política florentina alterou econômica e culturalmente a disposição social. A corte foi gradualmente recolhendo o lugar do cavaleiro e abrindo espaço para aquele personagem frequentador dela. O papel da mulher também começou a se fazer notar nesse tipo de sociedade, ainda que de maneira frágil, tornando perceptível a importância feminina para corte nos manuais e tratados que ditavam o arquétipo do cortesão digno de se ver ‘viver’ na corte.

Por constituir-se como um ser social, ao cortesão era demandando a exposição ao outro e a seu julgamento. Para tanto ele deveria, magistralmente, recorrer a dissimulação decorosa, para parecer, aos olhos de quem o observasse, dotado de graça e meios. O retrato situava-se, nesse sentido, como uma ferramenta capaz de afirmar as qualidades e o status de quem representasse.

“O pintor se mostra perito em sua arte quando representa não o ato que por ventura realizava esse personagem que retratava, mas aquele que deveria realizar, considerando-se a majestade e o prestígio de sua função” (CASTELNUOVO: 2006: 67)

Consequentemente, compreender ‘o cortesão’ a partir dos escritos de Baldassare Castiglione, inicialmente publicados em 1528, faz-se essencial para que possamos assimilar o

“Retrato de Dama Florentina” enquanto produto concebido para servir a um determinado propósito em um determinado meio.

Assim, Castiglione, no diálogo dos manuais, relatou-nos as conversas mantidas pelos integrantes da corte de Urbino, que buscavam, sobretudo, compreender o cortesão ideal através das ações que o dignificavam. Assim, seria necessário aos membros da corte certa naturalidade e simplicidade na composição de sua figura; suas qualidades deveriam ser expostas de maneira sutil, sem que fosse percebido qualquer esforço em suas realizações. Desse modo, deveria ainda ter gosto pela arte e pelo estudo dela, bem como apresentar erudição em outras heranças intelectuais, como as línguas, sobretudo o latim e o grego, e a história. O “cortesão-mestre deveria manejar a pena e as armas, ser exímio cavaleiro, além de ser versado em música e canto, pintura e escultura.” (MISSIO: 2008: 28)

Constatamos, então, que a obra se refere não àquele cortesão nobre devido ao seu sangue, mas ao cortesão o qual a nobreza recaía devido a seus atos e seu conhecimento. Mostrando-se como um elemento chave, tanto para automodelagem da identidade como para a sociabilidade cortesã, a dissimulação, assim como a graça, compunha a regra básica do comportamento e deveria, sempre que possível, vir acompanhada do engenho e da bela forma corpórea.

“O cortesão, além da nobreza, quero que seja nisso afortunado, e tenha por natureza não somente o engenho e a bela forma de persona e de vulto, mas uma certa graça e, como se diz, um sangue, que o faça à primeira vista, a qualquer um que o veja, grato e amável, e seja este um ornamento que componha e acompanhe todas as suas operações [...]” (CASTIGLIONE: 41)

A educação e o esforço são a chave para alcançar o estilo de vida da corte, pois os cortesãos deveriam ser homens e mulheres universais, capazes de transitar por todos os níveis e cortes europeias, “sem perder de vista a sua postura de converter a si próprio em uma obra de arte”. Neste sentido, Cosimo I de Médici, como advinha de uma família rica, mas sem títulos de nobreza, viu-se disposto a criar pelo matrimônio, pela arte e pela política, a imagem do cortesão ideal, para assim conseguir legitimar seu poder familiar em tão recente corte fundada em Florença.

Castiglione escreveu “O Cortesão” como uma idealização dos indivíduos que frequentavam a corte, um tratado que exaltava a importância de os cortesãos transmitirem uma imagem plena, livre de afetação, para assim manterem a boa convivência entre si. Figurativamente, o comportamento do cortesão é seu retrato público para aqueles com os quais

ele convive, enquanto suas roupas e acessórios caracterizam a moldura para esse retrato. Desse modo, a graça deveria ser simulada, representada, a maneira da *'sprezzatura'* que orienta todo o significado de beleza, bondade, cortesia, dignidade, diligência, discrição, prudência, esplendor e honra.

Os retratos de corte devem sempre portar o 'príncipe', sua família ou sua corte, criando um colecionismo artístico muito particular, que tanto assegura o status de seus retratados dentro dessa sociedade, como os imortaliza, permitindo que a posteridade conheça sua linhagem. Justamente nesse sentido, a representação da cortesã floresce, desdobrando-se a partir do ideal de que as mulheres não deveriam, jamais, demonstrar demasiada preocupação com sua aparência, de modo que a sobriedade de sua figura refletisse seu pudor e sua graça, fazendo-se notar, sem dar contudo a seus observadores a ideia de grande esforço em sua produção pessoal e social.

“[...] quanto mais graça tenha uma mulher, a qual mesmo que tenha consciência, o tem tão parcamente e tão pouco, que quem a vê fica em dúvida se ela realmente tem consciência disso ou não [...] certamente a mim agrada e a todos vocês que a elegância e a discrição em partes sejam escondidas e raras vezes vistas, seja aquela mulher sobretudo natural e própria, mais do que esforçada e que por isso ela não pense em conquistar nenhum elogio” (CASTIGLIONE: 1997: 63)

Associando-se geralmente a três motivos principais, o retrato feminino, forjava-se: I. para fins de matrimônio; II. como memória para família, por exemplo, no caso de morte; e III. para divulgar a permanência da dinástica, apresentando o filho dos governantes. De fato, as mulheres deveriam carregar em seus corpos as “controvérsias políticas e culturais” de sua origem e seu lugar na sociedade. De todo modo, este modelo de representação, no qual o retratado se faz presente com todas as referências a um ideal de vida e um conjunto de valores expressos em forma literária, revelam a absorção de Florença do modo de vida cortesão.

Nesse sentido, a minúcia do retrato feminino, em associação a um alto grau de rigidez, subtrai à figura o instável reflexo humano, dando as condições ideais de representação. “Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajes, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar. O retrato se despersonaliza, ressaltam-se mais os caracteres públicos que os privados; [...] trata-se de deslocar a atenção de um certo nível de signos para outro.” (CASTELNUOVO: 2006: 54)

Como observou Castiglione, “não pode existir beleza sem bondade” (1997: 322). Nesse sentido a representação da beleza extrínseca traduz o verdadeiro signo da bondade intrínseca, fazendo com que essa graça se ache impressa mais ou menos como uma característica da alma. Em suma, ao pintor cabia a tarefa de encobrir os defeitos da natureza, acrescentando às feições da cortesã grandeza e majestade, pautada, contudo, em uma sobriedade, forjada a pinceladas sutis que constituem o amálgama do cortesão humanista. Assim, importa muito menos o princípio da semelhança que o da conformidade do retrato à função.

“Poder-se-ia dizer que a beleza é a face agradável, alegre, gratificante e desejável do bem; e a feiúra, a face obscura, perturbadora, desagradável e triste do mal [...]” (CASTIGLIONE: 1997: 323)

Entre os séculos XV e XVIII, a indumentária desempenhou um papel político-social que espelhava os valores culturais de cada sociedade. Sistemáticamente, as roupas constituíram os meios pelos quais, os artistas de corte concebiam o status social dos cortesãos. Desse modo a indumentária, em sua forma, cor e substância, exprimiu uma condição, uma qualidade, um estado que serviu para manter visível o nível social de quem as vestia.

Foi durante o Renascimento que a moda feminina ganhou um significativo compromisso de sedução ao começar a evidenciar o colo com o decote e também a cintura com o corpete. No século XVI, a corte espanhola foi uma das principais influenciadoras da moda europeia. Integravam a indumentária feminina cortesã: o corpete, uma camisa ou chemise branca, mangas bufantes, com uma ou duas amarrações, leve transparência sobre o colo, um rufo que demonstrasse sua elevada estirpe social, anágua e saia. Os acessórios também estavam muito presentes: eram delicados, finos e pequenos, normalmente colares, anéis e adornos nos cabelos que, presos de maneira elaborada em meio a tiaras e pérolas, davam graça a composição.

“Majestade, gravidade, solenidade: esses estereótipos, que já se estampavam nas páginas do ‘Cortesão’, encontravam um modelo de prestígio na etiqueta da corte de Espanha e no comportamento de seus monarcas.” (CASTELNUOVO: 2006: 68)

A dama da corte, dessa maneira, deveria adornar-se levemente; os penteados que usasse deveriam acentuar a testa e nunca a diminuir; o decote, em companhia do rufo, deveria alongar seu pescoço e colo e as jóias, reflexo de seu status, deveriam compor sua imagem. Eminentemente a figura do cortesão definiria não apenas o que vestir, mas todo um universo de

códigos de comportamento e gestualidades. Assim, as damas da corte não seriam elegantes apenas pela roupa, mas também pelos hábitos e pelo modo de comportar-se.

“[...] julgo que muitas virtudes de espírito são tão necessárias à mulher quanto ao homem; igualmente a nobreza, a recusa da afetação e o fato de possuir graça natural em todos os seus atos, ter bons costumes, ser engenhosa, prudente, não soberba, não invejosa, não maledicente, não fútil, não litigiosa, não inepta [...], fazer bem e graciosamente os exercícios que convém às mulheres. E tenho a convicção de que nela a beleza é mais necessária do que no cortesão, pois na verdade muito falta à mulher a quem falta beleza.” (CASTIGLIONE: 1997: 192)

Enfim, o livro de Baldassare Castiglione constrói, a partir do modelo de cortesania, do perfeito homem de corte, sua direção na tratadística. Por esse motivo, o manual de Castiglione influenciou a retratística de corte da Itália, ditando regras de conduta e de concepções estéticas, tão estimadas nesse ambiente de corte. Por conseguinte, observamos que a sociedade de corte poderia ser compreendida como um cosmos de aparências, no qual ser percebido e admirado pelo que o indivíduo demonstrava ser caracterizava-se como mecanismo de ação da corte que, resultando em uma dinâmica de deferências, foi justamente o agente motivador da circulação social do *Cinquecento*, período no qual, a obra de Alessandro Allori, objeto de estudo dessa dissertação, foi realizada.

2.3. BRONZINO E ALLORI RETRATISTAS

Finalmente, concluímos o segundo capítulo, articulando, através desse tópico, um delineamento biográfico acerca dos pintores de corte, Agnolo Bronzino e Alessandro Allori. Para tanto, tornou-se necessário, em um primeiro momento, que realizássemos o estudo dos ateliês de artistas que integram o recorte histórico-cultural dessa pesquisa, para que assim pudéssemos compreender os processos artísticos pelos quais passou o “Retrato de Dama Florentina”.

Desse modo, colaborando para a reflexão das consequências de tais processos na obra de arte, sem considerar questões de evolução, mas sim de transformações na criação de arte, partiremos do estudo das técnicas de produção artística de Rafael Sanzio (1483–1520), filho do também pintor Giovanni Santi (1435–1494). Filho de um bem relacionado artista da corte dos

Montefeltro, Rafael, que nascerá em Urbino, tornou-se, ainda criança, aprendiz de Pietro Perugino (1446–1523), com quem estudou, sobretudo, a pintura mural.

Em 1501, Rafael Sanzio, começando a sua produção de obras que ficariam para a posteridade, chegaria a Florença, local onde estabeleceu contato com Michelangelo Buonarroti (1475–1564)¹⁷, Leonardo da Vinci (1452–1519)¹⁸ e Fra Bartolommeo (1472–1517)¹⁹. Essa interação, associada à peculiaridade de sua maneira criativa, possibilitariam que, ainda no final da primeira década do *Cinquecento*, Rafael já estivesse trabalhando para o Papa Júlio II (pontífice entre 1503 e 1513) como arquiteto oficial do Vaticano e ainda encarregado das pesquisas arqueológicas de Roma. Leão X, Papa durante o período de 1513 até 1517, também comissionou ao artista inúmeros desenhos de tapeçarias, objetos de decoração sacra, cenografias e retratos.

As características principais de sua pintura estão nas dimensões e no volume de suas personagens, elementos trazidos à retratística através de seus conhecimentos arquitetônicos e de suas experiências de estudo nas ruínas de Roma. Além disso, ao que se refere ao domínio das cores e das formas, Rafael conseguiu, por meio de seus estudos sobre a arte flamenga, conferir luminosidade às imagens, demonstrando, ademais, sua maestria em reproduzir a naturalidade das paisagens, aspecto prezado pelos artistas do período. Rafael Sanzio morreu precocemente, em 1520.

Outro artista que influenciou, talvez até de maneira mais direta, o processo criativo que concebeu a “Dama Florentina”, foi Jacopo Carucci, comumente conhecido como Pontormo (1494–1556).

“Esta é a outra história de Pontormo, Bronzino e Allori, três pintores que foram os principais artistas de quase um século da arte florentina. Em seu próprio tempo, Jacopo da Pontormo (1494 – 1557) e o seu pupilo Agnolo Bronzino (1503–1572)

¹⁷ Michelangelo Buonarroti nasceu em Florença, foi um pintor, escultor, arquiteto e poeta italiano do Renascimento que, devido a sua versatilidade artística, fora reconhecido por seus coetâneos, como um dos maiores artistas de seu tempo. Vide Giorgio Vasari, ao sugerir em gênero biográfico, que as obras de Michelangelo transcendiam as de qualquer artista, vivo ou morto.

¹⁸ Polímata italiano, Leonardo da Vinci destacou-se como o perfeito exemplo do humanista plurifacetado, que possuía diversos conhecimentos e qualidades. Nesse sentido, compunham as áreas de interesse de Leonardo o desenvolvimento de invenções e estudos do desenho, da pintura, da escultura, da arquitetura, da ciência, da música, da matemática, da engenharia, da literatura, da anatomia, da geologia, da astronomia, da botânica, da escrita, da história e da cartografia.

¹⁹ Baccio della Porta, conhecido como Fra Bartolommeo, foi um importante pintor florentino do Renascimento, grande amigo de Rafael Sanzio, que lhe ensinou sobre as normas da perspectiva e da cor.

foram considerados os dois melhores pintores florentinos de meados do século XVI [...] O terceiro artista deste trio, Alessandro Allori (1535-1607), tutelado e pupilo de Bronzino, foi um pintor excelente e altamente intelectualizado, o mais prolífico mestre do *Cinquecento*.” (PILLIOD: 2001: 1)²⁰

Nascido em Pontorme, região da Toscana, Jacopo começou, ainda jovem, a aprender sobre o ofício de artista. Tendo Andrea del Sarto (1486–1530) como mestre, Pontormo estudou a fundo a obra do artista germânico Albrecht Dürer (1471–1528), o que possibilitou-lhe abandonar a perspectiva linear para trazer as suas obras elementos sublimes, que transcendessem as constituições óbvias.

Assim, Jacopo Pontormo, em conjunto com Parmigiano (1503–1540)²¹ e Rosso Fiorentino (1494–1540)²², iniciou a busca por conceber uma maneira própria de criar arte, o que o aproximou da estética do estilo artístico que ficaria conhecido como Maneirismo. Porém, com traços que mostravam o conhecimento e a admiração pelos trabalhos de Leonardo, Michelangelo e Rafael, Pontormo compôs uma produção variada, criando de desenhos a afrescos com estudo para o desenvolvimento das formas humanas e de tons cromáticos.

Pontormo produziu, com registros oficiais, para a corte Médici, até a morte do primeiro duque de Florença, Alessandro de Médici. Conhecido por seu gênio difícil, Pontormo gostava de ter certa liberdade criativa em suas produções, o que acabou possibilitando que a Agnolo Bronzino, seu pupilo, fossem cumpridas encomendas do ducado florentino.

Agnolo di Cosimo Mariano, mais conhecido como Agnolo Bronzino, proeminente artista do maneirismo italiano, era filho de um açougueiro e nascido em Monticello, que ficava aos arredores de Florença, em 17 de novembro de 1503. De infância humilde, aos onze anos de idade começou a ser educado para o ofício artístico como pupilo de Raffaellino del Garbo

²⁰ Tradução livre: “This is the other story of Pontormo, Bronzino, and Allori, three painters who were the premier artists of almost a century of Florentine art. In their own day Jacopo da Pontormo (1494 – 1557) and his pupil Agnolo Bronzino (1503 – 1572) were considered the two finest painters of mid-sixteenth-century Florence [...] The third artist in this trio, Alessandro Allori (1535 – 1607), the ward and pupil of Bronzino, was an excellent and highly intellectualizing painter, and the most prolific master of the late Cinquecento. (PILLIOD: 2001: 1)

²¹ Girolamo Francesco Maria Mazzola, ou simplesmente Parmigiano, foi um proeminente pintor italiano do maneirismo que atuou em Florença, Roma e Bolonha.

²² Giovanni Battista di Jacopo, conhecido como Rosso Fiorentino ou Il Rosso, foi um pintor italiano maneirista. Rosso, assim como Pontormo, treinou no ateliê de Andrea del Sarto até que, em 1523, mudou-se para Roma, onde, em contato com as obras de Michelangelo e Rafael, seu estilo artístico realinhou-se.

(1466–1527)²³. Garbo, entretanto, forneceu somente um ensino rudimentar das técnicas ao jovem Bronzino, que aos doze anos se tornaria aprendiz daquele que seria sua maior influência artística, Jacopo Pontormo, com quem a próxima conexão pessoal duraria até a morte deste, no ano de 1557.

Há uma série de hipóteses a respeito da relação entre Pontormo e Agnolo Bronzino. Alguns dizem que Pontormo ‘adotou’ Bronzino já adulto como seu filho; outros insinuam a existência de um romance entre os dois artistas. Mas, independentemente disso, sabemos com certeza que Pontormo acolheu Agnolo Bronzino ainda muito jovem e que os dois permaneceram juntos por muitos anos. Giorgio Vasari, biógrafo e artista italiano, relata, em seu livro “Lives of the most eminent Painters, Sculptors, and Architects” (1872), que desde cedo Jacopo Pontormo tinha grande afeição por Bronzino e que os dois eram praticamente inseparáveis, a relação entre os dois era tão próxima que Pontormo, genioso e perfeccionista, permitia inclusive que o pupilo trabalhasse em obras que haviam sido comissionadas a ele.

"Vasari alegou que, apesar da personalidade difícil de Pontormo, ‘tal foi a paciência e a amabilidade de Agnolo Bronzino em relação a Pontormo que ele (Jacopo) foi forçado a sempre cuidá-lo e amá-lo como um filho’.” (PILLIOD: 2001: 5)²⁴

Pontormo solicitou a ajuda de seu pupilo, em 1525, com a composição que viria a ser sua obra prima: a “Deposição da Cruz”, pintada para decorar o altar da Capela Capponi na Igreja de Santa Felicita, em Florença. Por seu apreço ao jovem Bronzino, Pontormo permitiu que o discípulo pintasse alguns dos círculos que compunham os afrescos por ele elaborados. Contudo, pela similaridade entre o trabalho dos dois, é extremamente difícil decifrar quais foram pintados pelo mestre e quais pelo pupilo.

²³ Raffaellino del Garbo foi um pintor florentino, pupilo de Filippino Lippi, com quem ele permaneceu pelo menos até 1490.

²⁴ Tradução livre: “Vasari claimed that, despite Pontormo’s difficult personality, ‘such was the patience and loveliness of Agnolo Bronzino towards Pontormo that he (Jacopo) was forced to always care for and love him like a son’.” (PILLIOD: 2001: 5)



Fig. 01 – Jacopo Pontormo: Deposição da Cruz. Século XVI (1528). Altar da Capela Capponi, na Igreja de Santa Felicita, em Florença.



Fig. 02 – Jacopo Pontormo: Deposição da Cruz. Século XVI (1528). Altar da Capela Capponi, na Igreja de Santa Felicita, em Florença.

Vivendo a maior parte de sua vida em Florença, muito de sua carreira transcorreu ao lado de Pontormo; consequentemente, Agnolo Bronzino adotou copiosamente seu estilo de pintura. Não existem muitos exemplares do trabalho independente de Bronzino até por volta de 1520, o que indica que ou o artista tenha permanecido até então inteiramente como assistente de Jacopo Pontormo em suas produções, ou que suas obras de início de carreira se perderam. Contudo, em 1530, Bronzino dirigiu-se a Urbino a convite do duque, que comissionou ao artista

um cupido nu pintado em uma abóboda imperial. Logo depois disso, o estilo de pintura de Agnolo Bronzino evidenciou-se na corte de Urbino, fazendo com que até mesmo um príncipe que lá vivia comissionasse a ele um retrato seu em armadura. Em 1532, após terminar este retrato, que foi muito bem recepcionado por seu comitente, Bronzino retornou aos cuidados de seu mestre em Florença.

Conforme Bronzino ganhava crescente reconhecimento por seus retratos, os nobres florentinos tornavam-se intrigados pela notoriedade do pintor. Então, em 1539, aos 36 anos de idade, Bronzino foi oficialmente contratado como pintor da corte Médici, onde se mostrou um exímio retratista. Ganhando notoriedade, ele foi essencialmente um pintor palaciano, devotado ao gosto da corte. Assim, seus retratos mesclavam um estilo realista, particularmente preciosista, de tal forma excessivo que resultava em uma produção fria e impessoal, mais preocupado em estabelecer o status social de seus patronos.

“Bronzino poderia singularmente abstrair o essencial de um rosto para uma máscara imutável, que agiria como uma armadura psicológica para anular quaisquer fraquezas humanas em seus patronos. [...] Vulnerabilidade é um decoro impensável para o retrato do Estado, um gênero criado para elevar o modelo e induzir admiração no espectador.” (LONGDON: 2013: 58)²⁵

Ao tornar-se governante de Florença, Cosimo I de Médici solicitou aos principais pintores da época que retratassem ele e sua família, e Bronzino, nesse sentido, logo se tornou um dos pintores favoritos do Duque, que não demorou a solicitar ao artista a produção de inúmeros retratos dele e de sua família, aos moldes ideais da corte. Em 1539, Agnolo Bronzino também fora encarregado de produzir as obras decorativas para o casamento de Eleonora de Toledo com o Duque Cosimo I de Médici.

Comissionando um grande número de retratos femininos, alguns oficiais e outros privados, Cosimo I possuía, entre as obras inventariadas, retratos de sua mãe, Maria Salviati (1499–1543); de sua esposa, Eleonora de Toledo; de suas filhas, Bia, Maria, Lucrezia e Isabella; e de suas duas sobrinhas, Giulia, filha de Alessandro de Médici e Eleonora “Dianora” de Toledo.

²⁵ “Bronzino could rarify and abstract the essentials of a face to an immutable mask, one that acted as a psychological armor to cancel any human weaknesses in his patrons. [...] Vulnerability is an unthinkable decorum for state portraiture, a genre designed to elevate the sitter and induce awe in the viewer.” (LONGDON: 2013: 58)



Fig. 03 – Jacopo Pontormo: Retrato de Maria Salviati. Século XVI (? – 1543). Galeria Uffizi.

Por volta de 1563, já no final de sua vida, Agnolo Bronzino ajudou a fundar a Accademia dell' Arte del Disegno, junto com Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati e o patrocínio dos Médici. Assim, Bronzino teve muitos estudantes que trabalharam com ele durante seus anos de retratista da corte dos Médici, no entanto, nenhum deles teve seu favoritismo como Alessandro Allori. Sua relação com Allori, em muito espelhava sua relação com Pontormo, uma vez que Bronzino adotou Allori após a morte de seu pai, quando tinha apenas cinco anos de idade. Bronzino mudou-se para a casa da família de Alessandro Allori e lá morreu em 23 de novembro de 1572, aos 69 anos.

Ao morrer, Bronzino confiou seu ateliê a Allori, que, em honra a seu mentor, terminou alguns afrescos em San Lorenzo que, iniciados em 1569 por Bronzino, foram deixados inacabados devido à sua morte. Por estranha coincidência, Pontormo estava trabalhando em San Lorenzo, quando morreu em 1557, deixando afrescos inacabados, que seriam terminados por Bronzino²⁶.

“Bronzino, que nunca se casou nem teve filhos, forneceu uma pensão para a viúva de Tofano Allori, em seu testamento de 1561, e nomeou os irmãos Allori, Alessandro e Bastiano, como

²⁶ A Igreja de San Lorenzo caracteriza-se como único registro oficial da corte de pagamento por obra comissionada a Pontormo, que inclusive morreu antes de terminá-la.

seus herdeiros universais. Bronzino reconheceu inequivocamente Alessandro como seu herdeiro artístico, legando ao pupilo todas as suas fotos, cores, desenhos e modelos, garantindo assim a transferência das ferramentas do ateliê para alguém que pudesse utilizá-las.” (PILLIOD: 2001: 98)²⁷

Nascido em Florença, no dia 31 de maio de 1535, Alessandro di Cristofano di Lorenzo Allori, mais comumente conhecido como Alessandro Allori, é filho de Cristofano di Lorenzo Allori, cognominado “Tofano Spadaio”, e Dianora Sofferoni.

Dianora e Tofano casaram-se por volta de 1527, mudando-se em 1530 para uma casa que fora alugada da viúva de Perugino, localizada a um quarteirão de distância da casa de Pontormo. Juntos tiveram quatro herdeiros, uma menina chamada Alessandra e três meninos: Lorenzo, Cristofano e Alessandro, o caçula.

O pai de Dianora é Francesco de ser Matteo Sofferoni, um antigo oficial da alfândega em Pisa, que perdeu tudo que tinha com a rebelião de Pisa em 1495. Ele tinha ao menos outro filho, chamado Matteo Sofferoni, que seguiu os passos de seu pai e foi retratado em 1525 trabalhando em uma alfândega florentina. Matteo conhecia Pontormo, e talvez, tenha sido ele quem aproximara o cunhado, Tofano Allori, de Pontormo e Bronzino

“De qualquer forma, a mudança da família Allori para a casa de Perugino foi fundamental para o florescimento da relação que transformaria a vida de todos eles, a amizade entre o pupilo favorito de Pontormo, Agnolo Bronzino, e o forjador de espadas Tofano Allori.” (PILLIOD: 2001: 79)²⁸

Alessandro Allori, que viria a se transformar em um notável pintor maneirista, perdeu o pai em 1540, quando tinha apenas cinco anos de idade. E assim, órfão de pai repentinamente e em tão tenra idade, Allori passou a ser criado e treinado por um artista que tinha uma relação próxima com sua família, Agnolo Bronzino.

“(Muitos foram os alunos e discípulos de Bronzino, mas o primeiro é Alessandro Allori), que sempre foi amado por seu

²⁷ Tradução livre: “Bronzino, who never married nor had children, provided a pension for Tofano’s Allori widow in his testament of 1561, and he named the Allori brothers, Alessandro and Bastiano, as his universal heirs. Bronzino unequivocally acknowledged Alessandro as his artistic heir as well, bequeathing to his pupil all of his pictures, colors, drawings, and modelli, thereby ensuring the transfer of the tools of the painter’s trade to someone who could make use of them.” (PILLIOD: 2001: 98)

²⁸ Tradução livre: “In any event, the Allori family’s move to the Perugino house was instrumental in the flowering of the relationship that would transform all of their lives, the friendship between Pontormo’s favorite pupil, Agnolo Bronzino, and the swordmaker Tofano Allori.” (PILLIOD: 2001: 79)

mestre, não como discípulo, mas como seu próprio filho, e eles viveram e ainda vivem juntos com o mesmo amor (um pelo outro, que existe entre um bom pai e seu filho).” (VASARI: 1872: 606)²⁹

Enquanto discípulo de Bronzino, Allori produziu vários retratos para a corte florentina, incluindo uma série retratística executada para os membros da família Médici. Suas pinturas óleo sobre madeira e afrescos, assim como as de seu mestre, geralmente carregam objetos e adornos que podem ser relacionados com bens inventariados pelos Médici. O desenho e a prática anatômica foram, assim como para Bronzino em seus anos como pupilo, dois aspectos essenciais do treinamento artístico de Alessandro Allori.

Mas Agnolo Bronzino, ao contrário de Pontormo, que era extremamente perfeccionista e controlador, atribuiu a Allori afazeres e responsabilidades que cresciam com ele. E esta não fora a única instância em que Bronzino confiou no jovem ‘Sandrino’, visto que a relação mestre-pupilo integrava-se na confiança e na mútua admiração. Já em 1549, Alessandro era responsável por manter o livro caixa de Bronzino “que incluía registros das despesas que Bronzino fez em nome da família Allori – uma indicação segura da completa confiança de Bronzino no garoto. Bronzino também enviava frequentemente Allori para receber seu salário: de outubro de 1551 até o final daquele ano, e novamente de fevereiro a abril de 1552, Alessandro é registrado como a pessoa que coletava o salário mensal de Bronzino do tesouro ducal.” (PILLIOD: 2001: 44)³⁰

Assim, aos 17 anos de idade, Alessandro Allori já havia produzido sozinho alguns retratos e “pouco antes da morte de Pontormo, Alessandro – então com quase 21 anos – pintava de forma inequívoca e independente.” (PILLIOD: 2001: 45)³¹

Allori desenvolveu, ainda, uma parte de seus estudos em Roma, onde pode conhecer de perto o trabalho de Rafael e Michelangelo. Mas a influência real de seu trabalho adveio da longa convivência com Bronzino e suas obras, geralmente monumentais, as quais, lembrando esculturas com texturas esmaltadas e não naturais, expressavam os valores da sociedade de

²⁹ Tradução livre: “(Many have been the pupils and disciples of Bronzino, but the first is Alessandro Allori), who has been loved always by his master, not as a disciple, but as his own son, and they have lived and still live together with the same love (one for another, that there is between a good father and his son).” (VASARI: 1872: 606)

³⁰ Tradução livre: “which included records of the expenditures Bronzino made on behalf of the Allori family – a sure indication of Bronzino’s absolute trust in the boy. – Bronzino also frequently sent Allori to collect his salary: from october 1551 to the end of that year, and again from february to april 1552, Alessandro is recorded as collecting Bronzino’s monthly salary from ducal treasury.” (PILLIOD: 2001: 44)

³¹ “shortly before Pontormo’s death, Alessandro – then almost twenty-one – was unequivocally painting independently.” (PILLIOD: 2001: 45)

corte. Desse modo, ao final da década de 1570, Alessandro Allori integrou oficialmente o Ducado florentino, onde trabalhou como artista de corte até a morte, ocorrida em 22 de setembro de 1607.

Sob essa perspectiva devemos compreender Jacopo Pontormo, Agnolo Bronzino e Alessandro Allori, ou seja, como membros de uma linhagem artística que compartilha, através de suas pinturas e desenhos, alguns traços comuns de estilo. Nesse sentido, a efígie dinástica de Bronzino e Allori, estaria associada à tônica das inúmeras representações de ‘damas florentinas’ que Agnolo Bronzino legou à posteridade, tendo continuidade na obra de Alessandro Allori. Enfim, foi graças a esse estudo de sucessão dos artistas que conseguimos evidenciar o fato de que os trabalhos dos pupilos continuavam a reproduzir algumas premissas fundamentais de seus mestres.

CAPÍTULO 3

O terceiro capítulo da dissertação, por sua vez, dedica-se ao estudo do “Retrato de Dama Florentina”, que é objeto dessa pesquisa e pretende, através de comparações entre retratos femininos produzidos por Agnolo Bronzino e Alessandro Allori na corte dos Médici, desenvolver uma análise acerca da obra da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. O retrato, apesar de sua alta qualidade, continua envolto em mistérios que implicam não apenas a identidade da retratada, mas também sua escassa documentação.

Tendo como função compreender a representação feminina no retrato de corte, em especial ao que se refere à representação da “Dama Florentina”, este último capítulo, propõem, por intermédio de um estudo investigativo e comparativo, agregar informações relevantes à pesquisa. O retrato em questão, com afirmamos anteriormente, pertence à coleção da Fundação Klabin e fora atribuído ao pintor Alessandro Allori, no ano de 1997, pelo professor da UNICAMP, Luiz Marques.

Mesmo sem dados sobre o ano de aquisição da obra e com o escasso material documental, o estudo do “Retrato de Dama Florentina” permitiu que a maior parte das correlações realizadas nesse trabalho fossem feitas com base em dados históricos e escritos do período correspondentes à produção do retrato. Nesse sentido, “O Cortesão” de Baldassare Castiglione se fez essencial na compreensão do papel da mulher que, enquanto membro da corte, fora retratada à maneira ideal. Assim, as imagens realizadas durante o século XVI, sobretudo aquelas do período do Ducado dos Médici, foram ferramentas fundamentais para o desenvolvimento do estudo. Observando, nesse sentido, a sociedade renascentista italiana, foi possível notar que quanto mais cultos os integrantes da sociedade, menos questões de direito e pertencimento eram levadas em consideração, ao menos no que se referia aos considerados ‘equivalentes’.

“[...] em uma época na qual condottieri tornavam-se príncipes, quando não apenas a origem social, mas também a legitimidade da descendência deixou de ser pré-requisito para a ascensão ao trono - quando, pois, tudo isso se deu, pôde-se então acreditar que uma era de igualdade havia despontado e que o conceito de

nobreza havia desaparecido completamente.” (Burckhardt: 1991: p.329).

De fato, em Florença, devido à sociedade ser caracterizada pela fusão das camadas sociais, a realização desse fato foi possível, uma vez que nobres e burgueses compartilhavam os diferentes espaços na cidade desde pelo menos o século XII, o que deu lugar a que surgissem sentimentos comuns, sobretudo no que dizia respeito a seus objetivos e prazeres. Assim, quanto mais fortes fossem as estruturas sociais e os discursos humanistas que as sustentavam, mais se entendia que o valor do indivíduo não estava atrelado a sua descendência, isto é, a nobreza de cada um estava no mérito pessoal, na cultura, no conhecimento, e em seus atos nobres.

A retratística, enquanto atividade recorrente, era entendida como uma resposta ao correr do tempo. Desse modo, ao comissionar ou possuir o retrato de alguém, o cortesão buscava exaltar alguns aspectos a serem referenciados futuramente, mas, mais do que isso, sua prática, em um nível fundamental, foi uma resposta à mortalidade humana.

Segundo informação compartilhada pelo curador da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, Paulo de Freitas Costa, de que existiria outra versão da obra de Allori localizada no Palácio Pitti em Florença, tornou-se fundamental tentar criar um diálogo, não apenas com a Fundação, mas também com arquivos de Florença e com o próprio Palácio Pitti, na busca de referências adicionais que pudessem contribuir com mais informações sobre o retrato que se encontra no Brasil.

Por se tratar de uma obra minuciosamente construída, com tamanha beleza e riqueza de detalhes, o “Retrato de Dama Florentina” apresenta-se, neste trabalho, como “[...] um retrato mais ambicioso da mulher retratada enquanto sujeito social e poético concedido pela cultura da corte e dos cortesãos.” (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 104)³²

Nesse sentido, questões envolvendo a identidade da mulher retratada por Allori tornaram-se cada vez mais recorrentes, pois, como se pode notar na obra, o retrato demonstra a vontade e a condição social da “Dama Florentina” que, com sua vestimenta e adornos luxuosos, segue um modelo de retrato das nobres pertencentes à casa Médici. Esse fator, em conjunto com a existência de outro retrato igualmente trabalhado da mesma mulher, fora responsável por impulsionar a dissertação em direção a uma análise linear que envolvia, a princípio, o

³² Tradução livre: “[...] a more ambitious portrayal of the female sitter as a social and poetic subject was granted by the culture of the court and the courtesan.” (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 104)

levantamento de dados sobre mulheres que compuseram a corte de Cosimo I de Médici, tendo, na segunda metade do século XVI, mais especificamente por volta do ano de 1560, idades entre 17 e 27 anos. Nessa perspectiva, iniciou-se uma busca em arquivos e museus italianos que pudessem ter informações sobre a identidade de membros da corte florentina, em especial de mulheres que tenham sido retratadas por Bronzino e Allori.

"Nas imagens de sua época, as principais famílias de Florença procuraram criar uma memória duradoura de si mesmas como piedosas, pacíficas e prósperas. O idealismo da visão, sua beleza, foi manifestamente seletivo. A eloquência e o refinamento da retórica visual da lembrança têm sido tão sedutores em seus encantos, tão persuasiva em seus termos, que conseguiu colorir as interpretações subsequentes da sociedade que ela representa. [...] Seria bom lembrar a habilidade extraordinária dos florentinos em moldar suas memórias estando constantemente conscientes de sua habilidade astuta e sagaz de esconder tanto quanto revelam. (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 82)³³

Por fim, pensando as tradições pictóricas florentinas que forneciam autoridade e legibilidade à conjuntura e, principalmente, após algumas trocas de e-mails bem-sucedidas, especialmente com a Fondazione Federico Zeri, o Comune di Firenze, o Archivio di Stato di Firenze e a Biblioteca Comunale di Greve in Chianti, foi possível delimitar algumas hipóteses e, ao mesmo tempo, fundamentar algumas outras.

3.1. BRONZINO E ALLORI: RETRATO FEMININO

Considerando, preliminarmente, o fato de o “Retrato de Dama Florentina” ter sido comprado pela Sra. Ema Gordon Klabin como uma obra de Agnolo Bronzino, que retratava Eleonora de Médici, pareceu correto, a esta pesquisa, desenvolver um percurso cronológico e

³³ Tradução livre: "In the imagery of their day, the leading families of Florence sought to create a lasting memory of themselves as pious, peaceful, and prosperous. The idealism of the vision, its beauty, is manifestly selective. The eloquence and refinement of the visual rhetoric of remembrance has been so alluring in its charms, so persuasive in its terms, that it has succeeded in coloring subsequent interpretations of the society that it represents. [...] It would be well to remember the extraordinary skill of Florentines in shaping their memories and to be constantly aware of their cunning and canny ability to hide as much as they reveal. (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 82)

linear de comparação entre os retratos femininos de corte produzidos tanto por Bronzino quanto por Alessandro Allori, ao longo do século XVI.

A escolha sobre a abordagem foi realizada por sabermos que existiu uma relação muito próxima entre os dois artistas, não apenas no âmbito profissional, uma vez que Allori fora discípulo de Bronzino, mas também no pessoal, já que Bronzino fora para Allori como um pai, acolhendo-o aos cinco anos de idade, após a morte de seu pai biológico. Nota-se, por esse motivo, grande similaridade estética entre os retratos produzidos por ambos, o que por várias vezes gerou certa dúvida com relação à autoria de algumas obras.

“Bronzino foi o pintor mais influente da Florença de meados do século XVI e o artista mais sofisticado para incorporar o estilo demasiadamente autoconsciente e elegante conhecido como a *Maneira*, uma segunda fase do maneirismo que começou em Florença por volta de 1530, que Vasari chamou de 'bella maniera' (estilo bonito) e que tem sido apropriadamente chamado de 'estilo elegante'.” (LUCHINAT: 2002: 38)³⁴

Deveras, a similaridade do traço e da qualidade artística torna passível confundir qualquer um que não tenha um olhar treinado para tal tarefa. Mas, além disso, o fato de Allori inúmeras vezes ter se identificado, ao assinar suas obras, como ‘Il Bronzino’ ou ‘Alessandro Bronzino’, é outro fator levou a atribuições errôneas relacionadas a suas produções.

Alessandro Allori, enquanto aprendiz de Agnolo Bronzino, conseguiu se inserir como artista da corte dos Médici, tendo retratado inúmeras vezes os filhos do Duque e da Duquesa de Florença. Especula-se que desde os 15 anos de idade, o jovem Allori acompanhasse Bronzino, auxiliando-o em sua produção. Contudo, apenas no ano de 1574, após herdar o ateliê de Agnolo Bronzino, que havia falecido em 1572, Alessandro Allori foi oficialmente nominado pintor da corte Médici.

“A arte do retrato em Florença estava em transição, refletindo não apenas novos objetivos representacionais, mas também novas tendências sociais, políticas e religiosas. Em um extremo, os retratos super-realistas proliferaram [...]” (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 104)³⁵

³⁴ Tradução livre: “Bronzino was the most influential painter in the mid – sixteenth – century Florence and the most sophisticated artist to embody that highly self-conscious and elegant style known as the *Maneira*, a second phase of Mannerism that began in Florence about 1530, which Vasari Called the ‘bella maniera’ (beautiful style) and which has been aptly termed the ‘stylish style’.” (LUCHINAT: 2002: 38)

³⁵ Tradução livre: “The art of portraiture in Florence was in transition, reflecting not only new representational aims but also new social, political, and religious trends. At one extreme, super-realist portraits proliferated [...]” (CIAPPELLI e RUBIN: 2000: 104)

Outro fator a ser pontuado nessa comparação retratística das obras de Bronzino e Allori está na semelhança, não apenas física, mas também de caráter simbólico entre a “Dama Florentina” e as mulheres da família Médici, em especial a Duquesa Eleonora de Toledo.

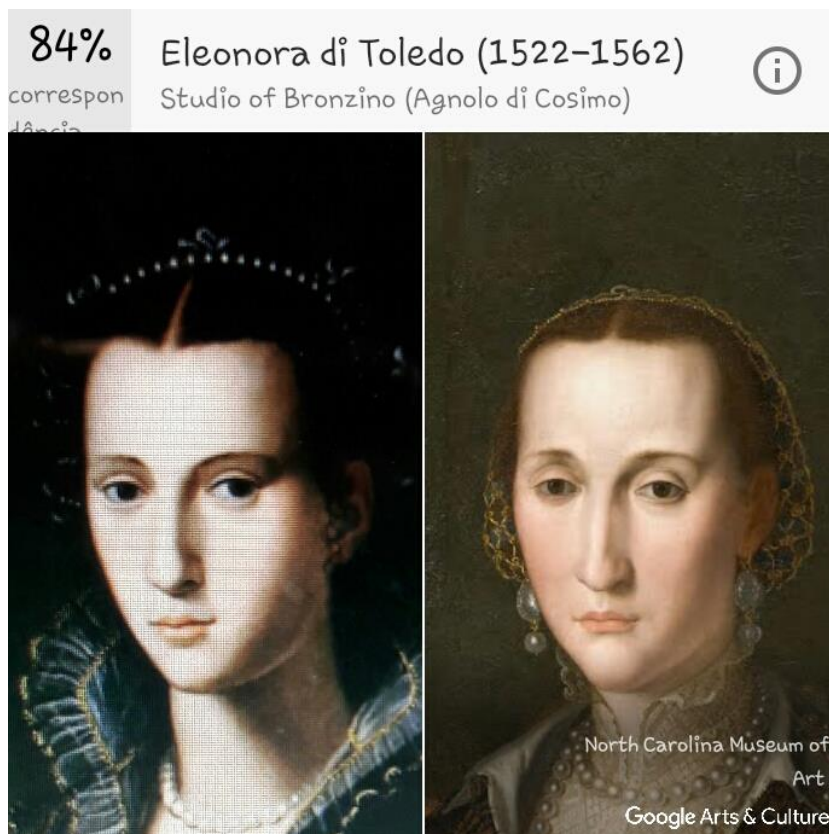


Fig. 04 – Alessandro Allori/ Agnolo Bronzino: Comparação “Retrato de Dama Florentina” e “Eleonora de Toledo”. Século XVI. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin/ Museu de Arte da Carolina do Norte.

Tal semelhança, num primeiro momento, fora descartada, pois se assumiu, após a atribuição da obra a Alessandro Allori, que a retratada deveria ter nascido no final da primeira metade do século XVI, contando, por volta de 1560, entre 17 e 27 anos. Assim, Eleonora de Toledo, que havia nascido no ano de 1522, estaria, à época, bem mais velha que a “Dama Florentina” de Allori.

Pensando nisso, buscou-se o registro de mulheres, parte da corte dos Médici – filhas, esposas, sobrinhas e até mesmo amantes –, que se encaixariam nos pré-requisitos de compatibilidade. Nesse sentido, o Archivio di Stato di Firenze fez-se fundamental ao fornecer um link³⁶ de acesso para seu arquivo digital, que acabou permitindo uma busca genealógica sobre a casa Médici.

³⁶ <http://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/index.php?id=106>

Entre os nomes encontrados, destacaram-se os de Giulia de Médici (1535–1588), apontada como filha de Alessandro de Médici, o primeiro Duque de Florença; Claudia de Valois (1547–1575), Duquesa consorte, esposa de Carlos III da Lorena; Maria de Médici (1540–1557), primogênita de Cosimo I e Eleonora, que morreu em decorrência da malária, aos 17 anos; Isabella de Médici (1542–1576), também filha do Duque e da Duquesa, foi casada com Paolo Giordano I Orsini; Lucrezia de Médici (1545–1561), Duquesa de Ferrara, foi a quinta herdeira de Eleonora e Cosimo I; Eleonora Álvares de Toledo II (1553–1576), também conhecida como ‘Dianora’, foi uma nobre, sobrinha da Duquesa Eleonora de Toledo, que criada na corte Médici casou-se com seu primo, Pietro de Médici (1554–1604); Eleonora degli Albizzi (1543–1634), foi amante de Cosimo I de Médici após a morte de sua esposa, a Duquesa Eleonora de Toledo; Camilla Martelli (1545–1590), também foi amante de Cosimo I, mas, ao contrário de Eleonora degli Albizzi, ela tornou-se a segunda esposa do Duque; e, por fim, Bianca Capello (1548–1587), que foi amante e mais tarde segunda esposa de Francisco I de Médici (1541–1587).

Tendo estes nomes, pareceu adequado que se investigasse os retratos atribuídos a cada uma delas, dando atenção especial aos que tivessem sido produzidos por Agnolo Bronzino ou Alessandro Allori. Nesse sentido, foi possível crivar a busca, através da comparação fisionômica, rejeitando as de pouca semelhança com a “Dama Florentina”.



Fig. 05 – Alessandro Allori: Retrato de dama/ Giulia de Médici(?). Século XVI. Galeria Uffizi.



Fig. 06 – Anônimo: Retrato de Claudia de Valois, Duquesa de Lorena. Século XVI. Castelo de Versalhes e Trianon.



Fig. 07 – Agnolo Bronzino: Retrato de Maria de Médici. Século XVI (1551). Galeria Uffizi.



Fig. 08 – Alessandro Allori: Retrato de Isabella de Médici. Século XVI (segunda metade). Palácio Pitti.



Fig. 09 – Agnolo Bronzino: Retrato de Lucrezia de Médici. Século XVI (segunda metade). Galeria Uffizi.



Fig. 10 – Alessandro Allori: Retrato Eleonora de Toledo/ Dianora de Toledo(?). Século XVI (1571 – 1576). Museu Hermitage.

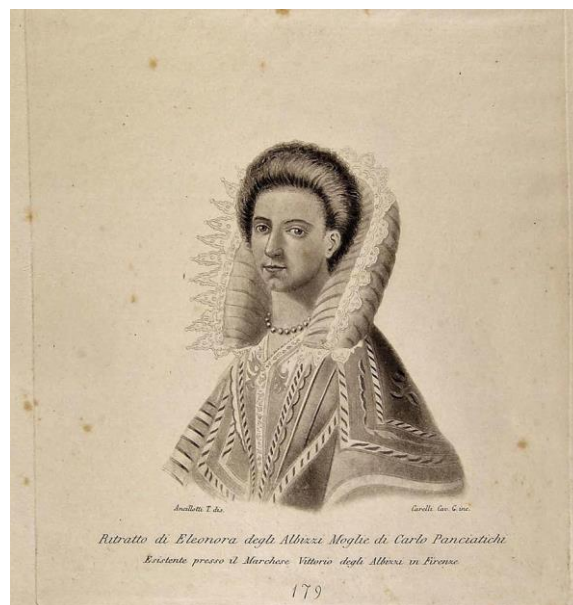


Fig. 11 – Anônimo: Retrato de Eleonora degli Albizzi. Século XVI. Localização não encontrada³⁷.

³⁷ Informações encontradas no link compartilhado pela Comune di Firenze: "Toponomastica femminile" <http://www.dols.it/2017/03/28/eleonora-degli-albizzi/#prettyPhoto>



Fig. 12 – Alessandro Allori: Retrato de Dama/ Camilla Martelli(?). Século XVI (1570 – 1580). Museu de Arte de Saint Louis.



Fig. 13 – Alessandro Allori: Retrato de Bianca Capello. Século XVI (segunda metade). Galeria Uffizi.

Essas obras seguem, mais ou menos, um mesmo estilo e gênero dentro da retratística. Contudo, ao analisar minuciosamente cada uma dessas obras, evidencia-se a semelhança fisionômica entre as mulheres da casa Médici, em especial aquelas que tinham alguma ligação próxima de parentesco com a Duquesa Eleonora de Toledo, como por exemplo, sua filha Isabella e sua sobrinha Dianora.

Assim, prosseguiu-se o estudo em busca de retratos tanto de Isabella de Médici, quanto de Eleonora Álvares de Toledo II, que fossem semelhantes ao retrato da Fundação Klabin. Com auxílio do catálogo online da Fondazione Federico Zeri, uma imagem de Isabella atribuída a Alessandro Allori foi encontrada.



Fig. 14 – Alessandro Allori: Retrato de Isabella de Médici. Século XVI (segunda metade). Museu de Arte do Condado de Los Angeles.

Devido a vários aspectos estéticos que a obra possuía em comum com o “Retrato de Dama Florentina”, tornou-se essencial entrar em contato com a administração da Fondazione Zeri, solicitando mais informações sobre o retrato. Marcella Culatti, responsável pelo acervo de imagens da Fondazione, respondeu encaminhando algumas informações sobre a obra, juntamente com uma série de imagens anexadas. Eram retratos, produzidos por Agnolo Bronzino e Alessandro Allori, estilisticamente semelhantes ao retrato de Isabella.

Destacaram-se, entre esses retratos, uma obra de Bronzino, uma segunda de autoria conflitante³⁸, uma produção de Allori e duas outras que foram iniciadas por Bronzino, ainda na primeira metade do *Cinquecento*, mas concluídas por Allori na segunda metade do século XVI.

³⁸ O retrato que se encontra no Palácio Pitti é apontado no catálogo online como um retrato produzido por Agnolo Bronzino; contudo, o acesso a um recente catálogo impresso do Palácio Pitti, aponta a obra como sendo de Alessandro Allori. Além da autoria conflitante nas duas publicações, temos títulos distintos para o retrato em cada um dos casos.



Fig. 15 – Agnolo Bronzino: Retrato feminino/ Eleonora de Toledo (?). Século XVI (1550 – 1572). Galeria Uffizi.



Fig. 16 – Agnolo Bronzino/ Alessandro Allori: Retrato de dama/ Contessina de Médici (*). Século XVI (1560 – 1570). Palácio Pitti.



Fig. 17 – Alessandro Allori: Retrato de Eleonora. Século XVI (1560 – 1570). Coleção Privada.



Fig. 18 – Agnolo Bronzino/ Alessandro Allori: Retrato de Jovem/ Eleonora de Toledo. Século XVI (1530 – 1572). Leilão da Sotheby's.



Fig. 19 – Agnolo Bronzino/ Alessandro Allori: Retrato de Dama. Século XVI (1550 – 1599). Frederick Mont & Newhouse Galeria.

Estas obras, entre todas as analisadas, apresentavam, não apenas grande correspondência estética, como também alta similaridade fisionômica com a “Dama Florentina” da Fundação Klabin. Assim, a respeito de pinturas idênticas ou parecidas, torna-se importante lembrar que era costume, no período da corte de Florença, que fossem realizadas muitas cópias de retratos dos Médici.

“Depois de 1543, ano em que Cosimo consolidou seu poder territorial em Florença, Bronzino respondeu à necessidade de uma imagem oficial do Duque e o retratou como comandante de armas. Muitas versões dessa obra foram feitas na oficina de Bronzino para satisfazer a necessidade do Duque de réplicas de

seu retrato de estado [...] Como os retratos de Cosimo, havia réplicas de retratos de Eleonora no ateliê de Bronzino [...]” (LUCHINAT: 2002: 36-37)³⁹

As obras eram elaboradas nos estúdios dos retratistas responsáveis ou na própria corte para que, então, fossem distribuídas pelas várias residências da família, como os palácios e as villas. Portanto, este se torna mais um elemento para acreditar que o “Retrato de Dama Florentina” se trate de uma obra da casa Médici.

3.2. DAMA FLORENTINA: ESTUDO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Retomando a análise do retrato da Fundação Klabin, sabendo-se da existência de não apenas uma obra idêntica, mas também de outras quatro obras similares, foi possível que se elaborasse uma nova maneira de compreender a representação feminina dentro da sociedade de corte.

De fato, como diria Burckhardt, “os retratos femininos apresentam uma afabilidade particular, fêrvida e não dissimulada [...]” (2012: 180), na qual a representação, influenciada pelo poder, principalmente econômico, geralmente era reconhecida com base nas honras sociais, ou nos bens em conjunto com a posição da retratada dentro da corte.

Fundamentando o capital simbólico que se conceituava além do âmbito econômico, social e cultural, os retratos eram responsáveis por fundir elementos formais que determinavam certa ‘graça’ em sua composição. Essa graça era um elemento composicional da obra, uma a ferramenta que traria a beleza e estabeleceria o tom de decoro tão estimado pelos florentinos da corte.

Dessa forma, a retratística desse período histórico em Florença estava preocupada, também, com questões de caráter e honra, compondo os sentimentos humanos os quais eram difíceis de expressar por instrumentos que evocassem a visão. Tal esforço em expressar os

³⁹ Tradução livre: “After 1543, the year in which Cosimo consolidate his territorial power in Florence, Bronzino responded to the need for an official image of the Duke and depicted him as a commander – at – arms. Many versions of this panting were made in Bronzino’ s workshop to satisfy the Duke’ s need for replicas of his state portrait [...] As with the portraits of Cosimo, there are workshop replicas of Bronzino’ s portraits of Eleonora [...]” (LUCHINAT: 2002: 36-37)

valores internos pode ter sido acionado pelas transformações culturais que atravessavam os indivíduos daquela região e daquele tempo.

Assim, a “Dama Florentina” estaria construída, no campo da moral alcançada por meio da estética, em harmonia com os elementos externos de sua representação. Isto é, entende-se que a retratada, para expressar a virtude interna, deveria considerar, portanto, sugestões de ‘status’ feitas de maneira sagaz pelo artista. A respeitabilidade deveria ser clara para o observador; a beleza dos acessórios, o olhar enigmático e a maestria no acabamento artístico da obra mostram que o retrato da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin possui elementos que o conectam visualmente às obras produzidas durante o Ducado dos Médici.

Além das questões visuais, pôde-se perceber elementos da história que inicialmente poderiam relacionar a “Dama Florentina” de Alessandro Allori com as filhas de Cosimo I e Eleonora de Toledo, Isabella ou Lucrezia de Médici, ou ainda com alguém muito próximo a eles, considerando a composição da obra. Contudo, após descobrir retratos de grande compatibilidade pictórica que foram produzidos por Agnolo Bronzino ainda na primeira metade do século XVI, levantou-se a hipótese de que a retratada talvez pudesse ser a própria Eleonora de Toledo, Duquesa de Florença; e que Alessandro Allori, enquanto pupilo de Bronzino, tenha então reproduzido este retrato da jovem Eleonora a pedido dos membros da casa Médici.

Nesse sentido, antes de aprofundarmo-nos nessa hipótese, foi necessário desenvolver uma análise sobre os aspectos estéticos e pictóricos que compõem o “Retrato de Dama Florentina”.



Fig. 20 – Alessandro Allori: Retrato de Dama Florentina. Século XVI (1570 – 1580). Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

O “Retrato de Dama Florentina” de Alessandro Allori, produzido na segunda metade do *Cinquecento* e inicialmente atribuído a Agnolo Bronzino, com base no estilo apresentado pela pintura e nas informações fornecidas pela Fundação Klabin, apresenta-se sobre um fundo negro que, em muitos aspectos, dialoga com fundos antes vistos em Rafael, sobretudo, nos retratos baseados em modelos que dialogaram com a pintura flamenga.

“Com a retratística de Rafael, Burckhardt percebe o cume de uma curvatura histórica em que a figura do homem aparece dignificada a partir da semelhança de seus traços físicos e de seu gesto no cenário da história de seu tempo, num movimento em que o idealismo é inteiramente voltado para ética da ação do homem em seu mundo circundante. Rafael, portanto, propiciaria um encontro entre valores universais e a figura do homem, promovendo um equilíbrio clássico entre semelhança e idealização.” (FERNANDES: 2012: 35)

Retratada em leve diagonal, a “Dama Florentina” fita seu espectador, de modo que este entenda que ela o está encarando. Seu olhar, entretanto, cria incertezas em sua interpretação, fator que parece ser típico do momento de produção da obra. Nesse sentido, interessado pela conduta social, o retrato de Allori caracteriza-se à maneira da cortesã ideal de Baldassare Castiglione, que com sua obra literária dita as qualidades que uma dama da corte deveria possuir.

Observemos o colarinho de veludo azul petróleo, que compõe a indumentária da retratada com as extremidades franzidas que desabrocha em volta de seu pescoço. Ou então,

prestemos atenção à camica de decote quadrado ricamente adornada com fios de prata e ouro, que seguem minuciosamente bordados por seu corpete. Analisemos o gibão e as ombreiras que também chamam a atenção pela minúcia em que foram criados.

As pérolas que enfeitam o pescoço e os cabelos da “Dama Florentina” são outro detalhe importante da obra que está na Fundação Klabin. Por simbolizarem a pureza e a beleza, essas gemas, que foram, até o século XVII, um dos maiores símbolos de riqueza e poder, ressaltavam, ao compor os adornos da retratada, não apenas seu status, como também sua virtude.

Outro Fator de destaque na obra caracteriza-se pelo desenho do cabelo da personagem, que está envolvido em um cordão de minúsculas pérolas, pesas a pequenos laços de cetim, que moldam, nas extremidades de seu cabelo alinhadamente preso, fios que caem minuciosamente encaracolados.

Deveras, a riqueza deste retrato está nos detalhes, uma vez que Allori, ao criar condições para que o tato fosse aguçado pelo olhar, equipara-se ao exercício cuidadoso de seu mestre Bronzino, o qual orgulhosamente demonstrava seu domínio com as texturas, como, por exemplo, se pode ver no retrato de Eleonora de Toledo com seu filho Giovanni – os fios de ouro que compõem sua vestimenta, juntamente com algumas pérolas que fazem parte da decoração do magnífico vestido saltam aos olhos de seus observadores.



Fig. 21 – Agnolo Bronzino: Eleonora de Toledo com seu filho Giovanni. Século XVI (1545 – 1546). Galeria Uffizi.



Fig. 22 – Agnolo Bronzino: Eleonora de Toledo. Século XVI. Galeria Uffizi

Eleonora de Toledo (1522–1562), conhecida por sua beleza, morena com olhos castanhos amendoados e um rosto oval, possuía traços doces e majestosos, como podemos notar na maioria de seus retratos; tornou-se Duquesa após o casamento com Cosimo I de Médici, no ano de 1539. Forçando uma aliança política entre o Duque e o Imperador espanhol Carlos V, o casamento reforçou, dentro dos territórios toscanos, a posição política de Cosimo I como grande governante da região.

Desse modo, Eleonora caracterizou-se como a candidata perfeita, bela, rica e inteligente, levando à corte de Carlos V a aliança e, à corte de Cosimo I, o ‘status’. Após o matrimônio, a Duquesa consolidou-se como uma grande mecenas. Tendo sido responsável por aumentar grandemente a coleção de obras de arte dos Médici, ela possuía, ainda, grande influência sob seu marido.

“Cosimo I casou-se dois anos depois com Eleonora de Toledo, filha do Tenente sênior do imperador, Don Pedro de Toledo, vice-rei de Nápoles, e reforçou ainda mais os seus laços políticos com Carlos V.” (LUCHINAT: 2002: 3)⁴⁰

⁴⁰ Tradução livre: “Cosimo I’s marriage two years later to Eleonora of Toledo, the daughter of the Emperor’s senior lieutenant, Don Pedro di Toledo, Viceroy of Naples, further strengthened his political ties to Charles V.” (LUCHINAT: 2002: 3)

Gerando onze herdeiros, dos quais apenas cinco chegaram à fase adulta, Cosimo I e Eleonora foram os responsáveis por restaurar a glória da ilustre família Médici, através do uso das artes, da cultura e da diplomacia. Contudo, para manter o complexo e fragmentado poder do governo de Florença, eles utilizaram-se de estratégias políticas duras que garantiriam a hegemonia familiar.

Assim, para tentar comprovar que a “Dama Florentina”, enquanto figura importante que fora várias vezes retratada pelos pincéis de Bronzino e Allori, poderia representar a jovem Duquesa de Florença, que se casou aos 17 anos com Cosimo I de Médici, este trabalho, sobrepôs, com o auxílio de um editor de imagem⁴¹, os retratos de Eleonora de Toledo e os retratos encontrados no catálogo da Fondazione Federico Zeri ao retrato da Fundação Klabin.



Fig. 23 – Allori sobre Bronzino: Mescla Retrato de Dama Florentina com Retrato feminino/ Eleonora de Toledo (figuras 15 e 20).

⁴¹ <https://pixlr.com/editor/>



Fig. 24 – Allori sobre Bronzino/Allori: Mescla Retrato de Dama Florentina com Retrato de dama/ Contessina de Médici (figuras 16 e 20).



Fig. 25 – Allori sobre Allori: Mescla Retrato de Dama Florentina com Retrato de Eleonora (figuras 17 e 20).



Fig. 26 – Allori sobre Bronzino: Mescla Retrato de Dama Florentina com Retrato de Jovem/ Eleonora de Toledo (figuras 18 e 20).



Fig. 27 – Allori sobre Bronzino: Mescla Retrato de Dama Florentina com Retrato de Dama (figuras 19 e 20).



Fig. 28 – Allori sobre Bronzino: Mescla Retrato de Dama Florentina com Eleonora de Toledo com seu filho Giovanni (figuras 20 e 21).



Fig. 29 – Allori sobre Bronzino: Mescla Retrato de Dama Florentina com Eleonora de Toledo (figuras 20 e 22).

Através da sobreposição entre o retrato da Coleção Klabin e os demais retratos encontrados e disponibilizados pela Fondazione Federico Zeri, conseguimos confirmar a semelhança fisionômica e iconográfica entre as obras. Mas, uma em especial, apresentando o maior índice de compatibilidade com a “Dama Florentina”, destacou-se. Nesse sentido, o retrato do Palácio Pitti, novamente surgiu compondo o quebra-cabeças de hipóteses dessa dissertação.

Consequentemente, ao analisar a obra do Palácio Pitti em busca de mais referências, acabamos nos deparando com informações discrepantes sobre a identidade da retratada e a autoria da produção. Constante em um dos muitos catálogos impressos sobre as obras que pertencem a esse acervo, o retrato em questão foi apontado como uma produção de Alessandro Allori que representa Contessina de Médici (1478 – 1515); enquanto, nos demais registros do Palácio Pitti, a obra, nominada “Ritratto di Donna”, fora atribuída a Agnolo Bronzino.

Destarte, essa informação, mesmo que conflitante, de que a retratada seria Contessina de Médici, filha de Lorenzo, o Magnífico, gerou, ao que se refere à possibilidade de identificar a “Dama Florentina”, uma nova contingência para a pesquisa.

Contemporânea a Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Contessina, filha de Lorenzo, o Magnífico, e esposa de Piero Ridolfi (1467–1525), herdou o nome da avó paterna Contessina de Bardi (1390–1473), que havia falecido cinco anos antes de seu nascimento, no ano de 1478. Contessina de Médici nasceu em Florença, foi a quarta herdeira gerada pela união entre Lorenzo de Médici e Clarice Orsini (1450 – 1488). Caçula das filhas mulheres, Contessina possuía, de acordo com informações obtidas em acervo de correspondências do período, o favoritismo de seu pai e, assim como seus irmãos, fora educada na cultura humanista do *Quattrocento*. Casando-se em 1494, aos 16 anos, com o Conde Palatino Piero Ridolfi (onze anos mais velho), Contessina concebeu cinco herdeiros. Ela morreu em 1515, aos 37 anos, em Roma, local para o qual havia se mudado com sua família após seu irmão Giovanni de Médici assumir o Pontificado sob o nome Leão X.

No entanto, durante a busca por mais dados que pudessem corroborar com a hipótese de que a “Dama Florentina” seria Contessina de Médici, uma vez que esta já estaria morta a pelo menos 45 anos dada a época da produção de Allori, encontramos uma ilustração que, pertencendo ao acervo do The British Museum, figura Contessina de maneira muito semelhante aos retratos do Palácio Pitti e da Fundação Klabin.



Fig. 30 – Francesco & Giuseppe Allegrini. Século XVIII (1750 – 1760). The British Museum.⁴²

Contudo, a descoberta dessa ilustração não contribuiu efetivamente para que a identidade da retratada fosse confirmada, pois como o próprio Departamento de Impressões e Desenhos do The British Museum informou, após contato via e-mail⁴³, o retrato do Palácio Pitti fora identificado como Contessina de Médici pela curadoria italiana só após o contato deles, acerca de uma ilustração do século XVIII que, fazendo parte de um livro publicado pelos irmãos Allegrini, com mais de 100 retratos dos membros da família Médici, apresentava uma imagem muito parecida com o “Ritratto di Donna” que integra o acervo do Palácio Pitti. Então, dada a grande similaridade entre as obras, passou-se a reconhecer que aquela mulher era Contessina, filha de Lorenzo de Médici, cognominado “o Magnifico” e “esclarecido”, e esposa de Piero Ridolfi, membro de uma das mais poderosas famílias em Florença.

⁴² “Ao contrário das outras mulheres representadas nessa série, Contessina é mostrada sem um lema ou imprensa. Nenhum retrato contemporâneo da retratada sobreviveu. O retrato parece derivar de um tipo artístico do século XVI que se divide em duas versões. A impressão mais comparável do retrato encontra-se no Palácio Pitti, em Florença, onde Contessina é retratada em uma versão mais sóbria, com uma gola semelhante e sem os brincos de pérola”. (INV. OGGETTI D’ARTE, N. 712)

⁴³ prints@britishmuseum.org

É provável que essa ilustração tenha sido tirada de uma homenagem à união entre Ridolfi e Contessina, contudo, sabendo que essa publicação fora feita no século XVIII, dois séculos depois de as obras de Bronzino e Allori terem sido produzidas, e que, em nenhum desses retratos, iconograficamente semelhantes, haja qualquer tipo de menção documental referenciando-as à Contessina de Médici, torna-se necessário certo grau de cautela ao se levantar essa hipótese.

Assim, parece mais efetivo considerar que o retrato, caso apresente mesmo Contessina de Médici, seja uma homenagem póstuma realizada pelos Médici aos membros de sua família. Nesse sentido, essa composição fisionômica apresentaria, no “Retrato de Dama Florentina”, um aspecto idealizado condizente aos padrões femininos contemplados pela sociedade de corte do Renascimento. No entanto, enquanto retrato de uma dama desconhecida, a obra da Fundação Klabin abriu, para essa dissertação, a possibilidade de relacioná-la a outros retratos produzidos em Florença no mesmo contexto sociocultural, em especial, os associados à família Médici.

Consequentemente, a semelhança do retrato da Coleção Klabin com a Duquesa Eleonora de Toledo evidenciou-se, uma vez que as sobreposições a outros retratos seus apresentaram mais de 80% de pontos faciais em comum com a “Dama Florentina”, fato verificado através do serviço cognitivo da Microsoft Azure, que realizou uma comparação fisionômica fundamentada em princípios matemáticos de simetria e proporcionalidade. Por intermédio desse software, foi possível analisar a semelhança dos retratos femininos produzidos por Agnolo Bronzino e Alessandro Allori na corte florentina, essencialmente, aqueles iconograficamente afins.

Desse modo, os retratos catalogados por sua similaridade com a “Dama Florentina” possuem, segundo laudo da plataforma Azure, características andrógenas e expressões faciais neutras, bem como leves traços de melancolia. As personagens aparentam, ainda, entre 17 e 26 anos e a distância entre a parte mais alta da sobancelha e o início da linha do cabelo, em todos esses retratos, apontam uma ligeira calvície, o que não era incomum, pois, como visto em “O Cortesão” (1997), a testa grande correspondia a um ideal de beleza do período.

Destarte, as comparações entre o “Retrato de Dama Florentina” e outros retratos femininos da família Médici, em especial os da Duquesa Eleonora de Toledo, de sua filha Isabella de Médici e de sua sobrinha “Dianora” de Toledo, apresentaram uma similitude de 50% a 85% entre si, o que sugere que estas obras foram constituídas através de certa idealização fisionômica pautada no arquétipo cortesão. Não obstante, apenas os retratos da esposa do Duque

Cosimo I de Médici denotaram similaridade superior a 80% com a “Dama Florentina”, fato este que pode indicar tanto que a elevada semelhança existe, pois esses retratos pertencem a uma mesma mulher, a Duquesa Eleonora de Toledo, quanto indicar que a correspondência entre essas obras reflete a essência do modelo de cortesã que essas personagens possuíam.

“As imagens femininas também exibem uma ampla variedade de roupas e adornos, em nuances finas de expressão, postura, gestos e cenários, e com grande artifício na escolha dos acessórios, como, por exemplo, os leques, livros, cachorros, rosários e composições musicais, todos efetivamente, mostrando a variedade dos diferentes níveis de decoro aprovados.” (LANGDON: 2013: 9)⁴⁴

Infelizmente, por não saberem da existência dessas obras símeis, os museus e colecionadores particulares detentores delas não puderam fornecer informações que colaborassem para que construíssemos uma análise cronológica e linear sobre o porquê de esses retratos terem sido reproduzidos por Agnolo Bronzino e Alessandro Allori ao longo do século XVI. Assim, a única coisa que nos ocorre é reconhecer a importância dessa jovem mulher para aquela corte.

3.3. DOCUMENTAÇÃO E AQUISIÇÃO PELA FUNDAÇÃO KLABIN

Analisaremos, neste último tópico do estudo, os dados técnicos que envolvem o “Retrato de Dama Florentina”, pertencente ao Núcleo de Pintura Europeia Italiana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Encontrou-se, entre o material disponível sobre a obra, um registro de compra que informa o nome do Sr. Grigore Ghiatã como último dono do retrato que, teoricamente produzido por Agnolo Bronzino, da jovem Eleonora, esposa de Cosimo I de Médici, fora vendido a Sra. Ema Klabin.

Em meio a outros objetos de arte comprados do mesmo colecionador, foram inventariados no registro “algumas pinturas, tapetes, objetos e móveis que fazem parte da

⁴⁴ Tradução livre: “The women’s images also display a wide range of dress and adornment, fine nuances in expression, pose, gesture, and settings, and great artifice in the choice of accessories such as fans, books, dogs, rosaries, and music, all effecting, a variety of different levels of approved decorum.” (LANGDON: 2013: 9)

coleção particular do Sr. Grigore Ghiatã”. Consta ainda, nesse documento, informações que apontam a “Dama Florentina” como um retrato proveniente do acervo do Museu Ole Olsen, publicado no catálogo de luxo nº 744, página 120.

Quanto ao formulário da Fundação Klabin sobre a obra, atualmente nominada “Retrato de Dama Florentina”, que compõe sua coleção de pintura europeia, a descrição foi a seguinte: “Allori, Bronzino; Retrato de Eleonora de Médici (título anterior); século XVI; óleo sobre madeira; moldura trabalhada em ouro; dimensões 86 x 70 cm”.⁴⁵

Como se pode observar na descrição da compra, a Sra. Klabin acreditou que estava adquirindo um retrato da jovem Duquesa de Florença, Eleonora de Toledo/ Médici, produzido pelo ilustre pintor de corte, Agnolo Bronzino. Fato este que fora corroborado até o ano de 1997, quando a obra passou a ser atribuída a Alessandro Allori, dado o parecer do professor Luiz Marques. Consta também, em meio à documentação, que a atribuição a Allori havia sido “cogitada por Andrea Rothe, do Getty Museum, em visita datada de 18 de setembro de 1996”. Contudo, a identidade da retratada fora contestada apenas no ano de 1999, momento em que passou a ser cognominada “Dama Florentina”.

Sabíamos, também, ao início da pesquisa, sobre a existência de um retrato de grande semelhança iconográfica, atribuído a Agnolo Bronzino⁴⁶ que estava localizado no Palácio Pitti. Nesse sentido, tornou-se inevitável que recorrêssemos, ainda que brevemente, sobre o “Ritratto di Donna” pertencente ao acervo florentino.

Atribuída a Agnolo Bronzino, com base no estilo, a pintura, que faz parte da coleção do Palácio Pitti, passou mais de 300 anos sem documentação; assim, tendo sido agregada ao registro da Galeria Uffizi apenas a partir de 1880, o “Ritratto di Donna” continua gerando uma série de especulações, tanto no que diz respeito a sua proveniência, quanto ao que se refere à identidade da retratada. Isso posto, atentamo-nos ao que se sabe sobre o histórico da obra, que inicialmente compôs as paredes do Palácio Vecchio, sendo, mais tarde, transferida para o Palácio Pitti, ambos edifícios habitados por Isabella de Médici, filha de Eleonora de Toledo e Cosimo I de Médici.

Pinturas idênticas ou parecidas foram elaboradas durante o Ducado de Florença, e posteriormente no decorrer do Grão-Ducado da Toscana, para que então fossem distribuídas

⁴⁵ A ficha técnica completa do “Retrato de Dama Florentina” encontra-se em anexo na página 102.

⁴⁶ Referência feita por intermédio do inventário, que disponibilizado pela Galeria Degli Uffizi, encontra-se em anexo na página 81.

pelas várias residências de seus comitentes. Os Médici foram responsáveis por comissionar muitas cópias de seus retratos que, promovendo a maneira cortesã, subsequentemente espalhavam-se por suas *villas* e palácios.

Os retratos elaborados para a corte dos Médici representam um intrínseco e extensivo esforço para legitimar e perpetuar o poder dinástico que ascendia com o Ducado de Cosimo I de Médici. Assim, observando o conjunto de retratos femininos relacionados à obra “Dama Florentina”, da Fundação Klabin, pudemos perceber que eles partilham, além do que já foi dito à respeito da habilidade de combinar riqueza e austeridade, um modo de expressão facial e uma gestualidade solenes, marcados por um certo reflexo de impessoalidade que explica o aspecto de frieza e imobilidade dessas figuras.

Retomando a análise aos arquivos da Coleção Klabin, não foi possível encontrar, em meio à documentação da obra, registros que confirmassem a data de entrada do retrato no Brasil. Sabe-se, no entanto, que ele tem sido exposto desde o início das atividades da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, no ano de 1978.

De acordo com Paulo de Freitas Costa, curador da Fundação Klabin, os primeiros estudos para a construção da casa da Rua Portugal, no Jardim Europa, em São Paulo, começaram no fim dos anos 1940, e nesse período possuindo apenas 5% do que viria a ser a coleção final de 1978, a Sra. Ema Klabin iniciou suas atividades de compra de objetos e obras de arte.

Sobre o colecionador Grigore Ghiatã, residente em Nova York à época da compra, o Museu Ole Olsen e o catálogo de luxo nº 744, anteriormente mencionados, informamos não ter encontrado qualquer tipo de informação adicional. Contudo, existem outras obras advindas do mesmo Museu que compõem a coleção da Fundação Klabin. Como o retrato consta ter sido comprado em Nova York, tentou-se rastreá-lo, buscando sua proveniência em bibliotecas e arquivos nova-iorquinos. Todavia, nenhum dado sobre a obra, que no Brasil relaciona-se ao Sr. Ghiatã e ao Ole Olsen, foi identificado. Por consequência, a escassa documentação do “Retrato de Dama Florentina” gerou obstáculos no aprofundamento arquivístico dessa dissertação.

Ainda sobre a circulação do retrato estudado, notou-se, em registros existentes na Fundação Klabin, que a pintura em questão, esteve em duas exposições externas à Fundação. A primeira foi uma exposição no Museu de Arte de São Paulo – MASP, em setembro de 1997

e a última em 2004, na Pinacoteca do Estado. É interessante observar, porém, que apesar de ter saído para exposição no MASP no ano de 1997, a obra não foi exibida.

Finalmente, a “Dama Florentina” da Coleção Ema Klabin, enquanto personagem cuja identidade permanece no âmbito das hipóteses, pode ser observada como parte de um conjunto de retratos femininos que se relacionam aos artistas de corte Agnolo Bronzino e Alessandro Allori. Notáveis por sua capacidade em combinar a manifestação do luxo e da riqueza em trajes e adornos femininos, Bronzino e Allori, sem recair nos excessos de ostentação e afetação, seguindo uma rigorosa obediência à postura do rosto e do corpo, refletiram, em suas obras, os preceitos compilados por Baldassare Castiglione do arquétipo feminino que, repercutindo pelas cortes italianas, propagaria a concepção do cortesão ideal. Assim, entre conjecturas, o “Retrato de Dama Florentina”, objeto de estudo desta pesquisa, mostrou-se como uma produção elaborada adequadamente à postura dos princípios de cortesia, especialmente valorizados pela capacidade extraordinária dos pincéis de Alessandro Allori em representar, assim como o de Agnolo Bronzino, tecidos luxuosos e jóias delicadas que compõem a textura acetinada da pele e dos cabelos de suas personagens retratadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, concluímos este estudo sobre essa importante obra pertencente a museografia brasileira, cognominada “Retrato de Dama Florentina”; e, para tanto, faz-se essencial, antes de prosseguirmos com as considerações, discorrer sobre o percurso desenvolvido ao longo dessa dissertação.

Compondo o Núcleo de Pintura Europeia Italiana da Coleção Ema Klabin, o retrato atribuído a Alessandro Allori e ateliê, que também já fora objeto de estudo de uma monografia produzida por Vanessa Santos em sua graduação no Departamento de História da Arte da UNIFESP, deparou-se, não apenas com alguns impedimentos referentes à escassa documentação que possui, como também com a informação sobre uma possível duplicação da obra existente no Palácio Pitti. Com isso, conseguimos delimitar os aspectos que ainda precisavam ser trabalhados, para que, desse modo, pudéssemos tentar compensar a falta de documentação com a análise de arquivos históricos de Florença e de produções textuais contemporâneas à pintura, que discorressem sobre a sociedade de corte do período e sua produção artística, em especial compreendendo os preceitos da retratística.

Assim, optamos por compreender, não apenas os elementos internos e precisos do retrato, mas também assimilar o ambiente social que deu origem aos dados artísticos e culturais que culminaram em sua criação. Sob essa perspectiva, a pesquisa progrediu linearmente, integrando conceitos sócio-antropológicos e historiográficos que embasaram as análises pictóricas aqui realizadas.

Desse modo, o primeiro e o segundo capítulo deste estudo foram responsáveis por fornecer grande parte do arcabouço teórico que constituiu, não apenas nosso conhecimento acerca das particularidades que integram a sociedade de corte italiana, como também permitiu que compreendêssemos como a transição política de Florença influenciou sua produção artística, especificamente no que se refere ao gênero da retratística.

Outro fator de destaque no desenvolvimento dessa tese foi o trabalho investigativo que, gerado a partir de diálogos com museus, arquivos e galerias da Itália e de outros lugares do

mundo, possibilitou, não apenas a confirmação efetiva de um retrato semelhante ao da Coleção Klabin, bem como propiciou a descoberta de outras quatro obras de grande similaridade iconográfica, produzidas por Agnolo Bronzino e Alessandro Allori ao longo do século XVI.

Estas obras foram responsáveis pelo vasto levantamento de hipóteses acerca da identidade da “Dama Florentina” que, enquanto personagem da eminente sociedade de corte do Renascimento italiano, instigou-nos, ao integrar, através da pintura, os meios e a maneira cortesã, que sugerem seu elevado status dentro do Ducado florentino.

Assim, desenvolvendo também um trabalho de comparação imagética, o terceiro capítulo, incumbido de verificar a compatibilidade fisionômica entre os retratos femininos produzidos por Bronzino e Allori, conseguiu, mediante o uso de um programa de edição de imagem e de um software de decodificação facial, afirmar com certeza que o retrato da Fundação Klabin apresenta grandes índices de compatibilidade com outras produções que estavam diretamente associadas aos Médici.

Contudo, essa certeza não se refletiu sobre o paradigma que envolve a identidade da retratada. Pelo contrário, o fato de mais de um nome destacar-se, guiou-nos para a possibilidade dessa similitude existir a partir de uma idealização estabelecida pelos pincéis dos artistas, de modo que talvez nunca venhamos a saber com certeza quem é a “Dama Florentina” presente no referido retrato.

Dessa maneira, conhecer o “Retrato de Dama Florentina”, na qualidade de documento imagético, registro de um tempo, exigiu que olhássemos para a obra, compreendendo-a além da pintura acomodada em uma das paredes dessa coleção privada, para que assim conseguíssemos assimilar essa imagem, aparentemente isolada, como parte de uma complexa rede histórica e cultural.

Destarte, a tarefa de descobrir novos dados sobre a obra configurou-se demasiadamente instigante à medida que conseguimos estruturar uma comunicação com arquivos e museus de várias partes do mundo. Esse contato ajudou-nos a conceber novas referências para pensar o retrato e o texto como componentes igualmente importantes para a pesquisa.

Evocando os aspectos do momento político pelo qual atravessam os habitantes do século XVI, o retrato compôs prudentemente os códigos daquela sociedade, fazendo-se notar, pela maneira cortesã, a forte presença representativa da personagem. Então, como era característico às mulheres da corte, a “Dama Florentina” foi retratada em um vestido de mangas bufantes,

produzido em tecidos luxuosos e ricamente adornados com fios de ouro e prata cuidadosamente bordados que, em conjunto com as pérolas que enfeitavam seu pescoço e cabelo, demonstram seu status social. Além disso, a postura e o olhar enigmático da retratada apresentam sutil melancolia e graça serena em meio a uma beleza singular que traduz as normas e costumes da corte florentina do *Cinquecento*.

Assim, através da perspectiva apresentada por Gabrielle Langdon, em seu livro “Medici Women: Portraits of Power, Love, and Betrayal” (2013), pudemos compreender que Cosimo I, imitando as grandes cortes europeias, conscientemente criou uma coleção de retratos de corte para assim cumprir uma parte de sua agenda sócio-política, e que, de fato, essa autopromoção não se limitou a seus próprios retratos oficiais, uma vez que, compreendendo o poderoso papel das mulheres da família Médici na corte, o duque investiu em proeminentes representações dessas poderosas damas.

Servindo às ambições políticas de Cosimo I, a manipulação da retratística, enquanto ferramenta capaz de legitimar o Ducado de Florença, concebeu, dentro de um estilo particularmente ideal, que combinava estereótipos e crenças culturais, uma profusão dos Médici em retratos que adentrariam os séculos como testemunho da grandeza de sua família.

Nesse sentido, fomentando uma série de aplicações, o “Retrato de Dama Florentina” evidenciou alto nível de semelhança entre várias obras, em especial as que retratavam a Duquesa Eleonora de Toledo, sua filha Isabella de Médici e sua sobrinha “Dianora” de Toledo. Contudo, essa equivalência fisionômica em vários retratos produzidos por Agnolo Bronzino e Alessandro Allori para a Casa Médici conduziu a pesquisa em direção à análise de outro quesito: seria a face da “Dama Florentina” uma constituição da cortesã ideal?

Enfim, ainda não foi possível que tivéssemos certeza sobre a identidade da retratada, afinal em meio a pesquisa surgiu, ainda, uma suposição alternativa de que o retrato pudesse apresentar Contessina de Médici, uma prima de Cosimo I, que havia falecido em 1515. De fato, sabemos que o Duque Cosimo I de Médici investiu em retratos oficiais de seus antepassados, que expostos, quase como em uma galeria, à maneira do cortesão ideal, teriam a função de reafirmar sua linhagem, criando um conceito de magnificência dinástica que corroboraria para que ele se auto-afirmasse enquanto governante de Florença. E isso, associado à própria interpretação do artista, que de maneira implícita ou explícita, poderia distorcer o real, favorece a hipótese de que o rosto da “Dama Florentina”, assim como dos retratos encontrados que possuem grande similaridade iconográfica, seria idealizado.

Dessa maneira, examinando outros retratos femininos, oportunamente selecionados por esta pesquisa, constatou-se que a obra da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin apresenta elementos composicionais que asseguram a importância daquela jovem para a corte dos Médici. No entanto, a pesquisa demonstrou, ainda, que mesmo com a facilidade de comunicação e acesso de dados gerada pela internet, a base para pesquisa de obras de arte online ainda é precária. Além disso, foi desafiador relacionar a aprendizagem das concepções artísticas do período às produções literárias coetâneas, para analisar a “Dama Florentina” obedecendo aos critérios mais pontuais sobre o estudo da retratística, especialmente no que se refere a tentar compreender historicamente o papel da mulher cortesã através do retrato produzido por Alessandro Allori.

Ademais, a mimese de Aristóteles, enquanto cópia da realidade vista, compreende a força comunicativa entre a obra de arte e aquilo que se imita, proporcionando, desse modo, uma reapresentação da realidade em que o modelo do cortesão ideal constituiu-se com maestria pelas pinceladas dos artistas de corte florentinos, que exaltavam, por intermédio do retrato, a imagem dos cidadãos partícipes da rica corte instaurada com Ducado dos Médici, elevando-os aos padrões ditados por Baldassare Castiglione em seu tratado. Enfim, concluímos que este trabalho deixa portas abertas para futuras pesquisas, mas ao mesmo tempo, na versão que aqui se apresenta, pode agregar novas possibilidades de estudo à história deste belo “Retrato de Dama Florentina”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, E. R. *Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais*. Sociedade e Estado – Vol. 23. Brasília: 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922008000100009> Acessado em: 30 de abril de 2018.

ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

BOLTANSKI, Luc. *El Amor y la Justicia como Competencias: tres Ensayos de Sociología de la Acción*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.

BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. (Edição de 1584) Tradução de Lloyd H. Ellis Jr. Toronto: University of Toronto Press, 2007

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrano Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento – 2ª ed.* Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2013.

BRANDÃO, Angela. *Uma história de roupas e de moda para a história da arte*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.40-55, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>> Acessado em: 02 de janeiro de 2019.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Organização, apresentação e tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CALABI, Donatella. *A Cidade do Primeiro Renascimento*. Tradução de Marisa Barda. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Senac, 2008.

CARR-GOMM, Sarah - *Dicionário de Símbolos na Arte*. Tradução de Marta de Senna. Bauru: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Larissa Sousa. *Cersare Vecellio: Vestuário e Arte*. In: V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. Campinas: 2009. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20CARVALHO,%20Larissa%20Sousa%20-%20VEHA.pdf>> Acessado em: 09 de dezembro de 2018.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CESATI, F. *I Medici: Storia di una Dinastia Europea*. Firenze: Madnragora, 1999.
- CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lorenzo, o Magnífico*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CIAPPELLI, Giovanni. RUBIN, Patricia Lee (ed.). *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CLOUD, Amanda. *Gender Roles of Women in the Renaissance*. Disponível em: < <http://www2.cedarcrest.edu/academic/eng/lfletcher/shrew/acloud.htm>> Acessado em: 04 de dezembro de 2018.
- DAWSEY, John C. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. In: Cadernos de campo. São Paulo: N. 13: 163-176, 2005.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento – Vol.1 e Vol. 2*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento Italiano*. Tradução brasileira Editora UNESP. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- HALE, J. R. *Florence and the Medici*. London: Phoenix Press, 2001.
- JANSON, H. W. *História Geral da Arte: Renascimento e Barroco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LANGDON, Gabrielle. *Medici Women: Portraits of Power, Love, and Betrayal*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- LANGEDIJK, Karla. *The Portraits of the Medici – Vol. 1 e Vol. 2*. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1981.
- LAVER, J. *A Roupas e a Moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LEVENTON, L. *História ilustrada da indumentária*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- LIMA, Denise M. de Oliveira. *Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu*. Cógito -Vol. 11. Salvador: 2010. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792010000100003> Acessado em: 30 de abril de 2018.

LUCHINAT, Cristina Acidini (org.). *The Medici, Michelangelo, & the art of late Renaissance Florence*. New Haven: Yale University Press and the Detroit Institute of Arts, 2002.

MANNORI, Luca. *Justicia y Administración entre Antiguo y Nuevo Régimen*. Tradução para o castelhano de Alejandro Agüero e Maria Julia Solla. Artigo retirado do livro, editado por R. Romanell, “Magistrati e Potere nella Storia Europea” (p. 39 – 65). Bologna: Il Mulino, 1997.

McCorquodale, Charles. *Bronzino*., New York: Harper & Row, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito (coleção Os Pensadores)*. Tradução de M. Chauí. São Paulo: Abril cultura, 1984.

MÜLLER, Florence. *Arte e Moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

NAJEMY, John M. *A History of Florence 1200 – 1575*. Malden: Blackwell, 2006.

OTTAJANO, O. M. T. *Storia della mia Dinastia*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *IDEA: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Garden City: Anchor Books, 1955.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2018.

PILLIOD, Elizabeth. *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art*. New Haven: Yale University Press, 2001.

REIS, Ana Paola. ANDRADE Rita Moraes. *Ilustração de Moda: imagens no curso do tempo*. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202011/GT08/Comunicacao-Oral/CO_89396Ilustracao_de_Moda_imagens_no_curso_do_tempo_.pdf> Acessado em: 09 de janeiro de 2019.

RIELLO, Giorgio. *História da Moda: da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

SANTOS, Vanessa Oliveira. *Dama Florentina, de Alessandro Allori – Um estudo do Retrato*. Dissertação (Graduação em História da Arte). Guarulhos: UNIFESP, 2015.

SCHWANTES, Cíntia. *Dilemas da Representação Feminina*. OPSIS – Revista do NIESC – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais. Dossiê Gênero e Cultura. Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão – Vol. 6. Catalão: UFG, 2006.

SILVA, Ângela A. Gimenes. *História da Moda: da idade média à contemporaneidade*. Acervo bibliográfico do Senac – Campus Santo Amaro – CRB-8 Digital, vol.1, n.5,p.102-112. São Paulo: Senac, 2012.

SILVA, Isabel H. Gonçalves. *O Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: UNICAMP, 2013.

SILVEIRA, Isabel Orestes. *A Imagem da Mulher na Pintura Europeia*. In: Anais online. São Paulo: 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013>> Acessado em: 24 de setembro de 2017.

TENENTI, Alberto. *Florença na época dos Medici*. Tradução de Sinval Freitas Medina. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

TENENTI, Alberto. *Florença en la época de los Médicis*. Tradução de Isabel Mirete. Madri: SARPE, 1985.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. (Edição de 1550) São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VASARI, Giorgio. *Lives of the most eminent Painters, Sculptors, and Architects*. Tradução de Jonathan Foster. Londres: Bell & Daldy, 1872.

VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VILLANI, Filippo. *Vite degli uomini illustri Fiorentini*. In: VILLANI, Giovanni; VILLANI, Matteo; VILLANI, Filippo. *Croniche*. Trieste: Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, 1857.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 2001.

WEBER, Carolina. *A Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WEBER, Max. *Classe, “status” e Partido*. In: *Estrutura de Classe e Estratificação Social* – 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

WINSPEARE, Massimo. *I Medici: L’epoca aurea del collezionismo*. Livorno: Sillabe, 2001.

WOODS, Thomas. *Como a Igreja Católica Construiu a Civilização Ocidental*. São Paulo: Quadrante, 2008.

WOOLFSON, Jonathan. *Renaissance historiography*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

FONTES ELETRÔNICAS

<https://ambwashingtondc.esteri.it/ambasciata_washington/en/sala-stampa/dall_ambasciata/20100302_demedici.html/> Acessado em: 21 de fevereiro de 2019.

<<https://www.oxfordartonline.com/page/tools-and-resources?jsessionid=262B4E8A618BE44520C4552336978B96>> Acessado em: 25 de fevereiro de 2019.

<https://www.metmuseum.org/toah/hd/zino/hd_zino.htm> Acessado em: 05 de março de 2019.

<<https://www.nga.gov/research.html>> Acessado em: 10 de março de 2019.

<<https://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ep/teen-talks-andrea-bayer>> Acessado em: 10 de março de 2019.

<<http://www.italianrenaissanceresources.com/units/unit-8/essays/wedding-pictures/>> Acessado em: 13 de março de 2019.

<<https://www.theguardian.com/culture/2002/nov/16/art>> Acessado em: 15 de março de 2019.

<<http://torontoartrestoration.com/category/museums/>> Acessado em: 26 de março de 2019.

<<https://news.artnet.com/exhibitions/carnegie-conservators-reveal-true-face-of-medici-portrait-52064>> Acessado em: 02 de abril de 2019.

<<http://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/index.php?id=2>> Acessado em: 30 de maio de 2019.

<<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/fototeca-zeri>> Acessado em: 30 de maio de 2019.

<<http://livrosdevestuario.blogspot.com/>> Acessado em: 03 de junho de 2019.

ANEXOS

INDUMENTÁRIA FEMININA - SÉCULO XV: CESARE VECELLIO (1521–1601)



NOME: Habito di donzelle firentine fuor di casa, disusate.

(Traje antigamente usado por donzelas florentinas fora de casa)

OBRA: De gli habiti antichi et moderni de diverse parti del mondo.

LOCAL E ANO DE PRODUÇÃO: Veneza, 1590.

VECELLIO, Cesare. De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri dve, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590.

_____. Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svlstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati. Venetia: Appresso i Sessa, 1598.

_____. Habiti antichi; ouero, Raccolta di figvre delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle nationi del mondo. Libro vtilissimo a pittori, dissegnatori, scultori, architetti, et ad ogni curioso, e peregrino ingegno. In Venetia: Per Combi et La Noù, 1664.

_____. Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni ... Paris: Typ. de Firmin Didot, 1859-60.



NOME: Habito di Giovani firentine maritate di più anni.

(Traje de jovem mulher florentina casada por vários anos)

OBRA: De gli habiti antichi et moderni de diverse parti del mondo.

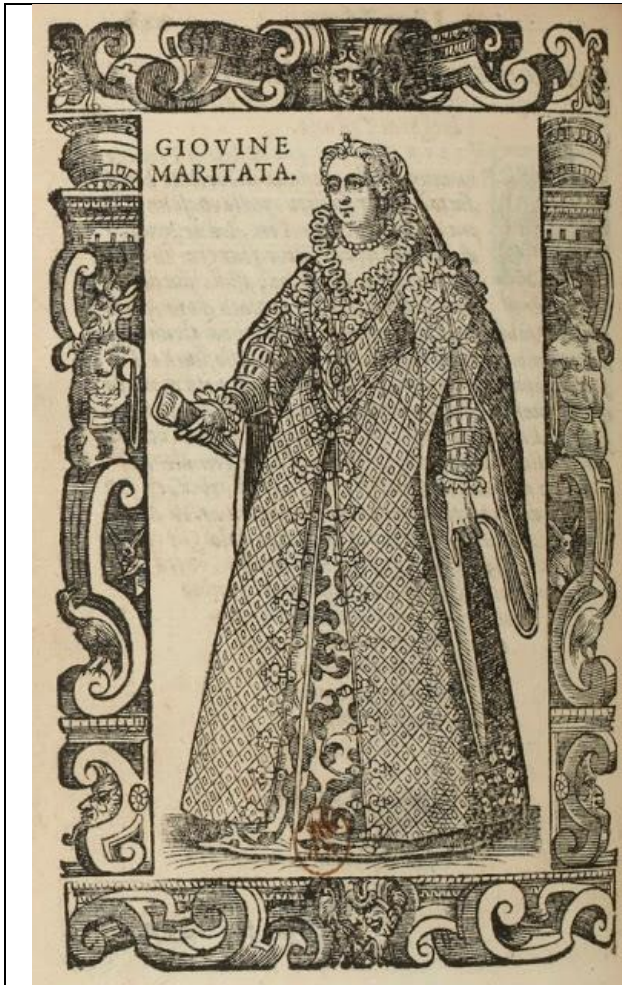
LOCAL E ANO DE PRODUÇÃO: Veneza, 1590.

VECELLIO, Cesare. De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri dve, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590.

_____. Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svlstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati. Venetia: Appresso i Sessa, 1598.

_____. Habiti antichi; ouero, Raccolta di figvre delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle nationi del mondo. Libro vtilissimo a pittori, dissegnatori, scultori, architetti, et ad ogni curioso, e peregrino ingegno. In Venetia: Per Combi et La Noù, 1664.

_____. Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni ... Paris: Typ. de Firmin Didot, 1859-60.



NOME: Habito di nobili Giovine maritate di poco tempo fa in Firenze, & in altri luoghi di Toscana.

(Traje de jovens mulheres nobres recém-casadas em Florença e em outros locais da Toscana)

OBRA: De gli habiti antichi et moderni de diverse parti del mondo.

LOCAL E ANO DE PRODUÇÃO: Veneza, 1590.

VECELLIO, Cesare. De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri dve, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590.

_____. Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svlstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati. Venetia: Appresso i Sessa, 1598.

_____. Habiti antichi; ouero, Raccolta di figvre delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle nationi del mondo. Libro vtilissimo a pittori, dissegnatori, scultori, architetti, et ad ogni curioso, e peregrino ingegno. In Venetia: Per Combi et La Noù, 1664.

_____. Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni ... Paris: Typ. de Firmin Didot, 1859-60.



NOME: Habito delle matrone piv principali di Firenze.

(Traje das principais mulheres casadas de Florença)

OBRA: De gli habiti antichi et moderni de diverse parti del mondo.

LOCAL E ANO DE PRODUÇÃO: Veneza, 1590.

VECELLIO, Cesare. De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri dve, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590.

_____. Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svlstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati. Venetia: Appresso i Sessa, 1598.

_____. Habiti antichi; ouero, Raccolta di figvre delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle nationi del mondo. Libro vtilissimo a pittori, dissegnatori, scultori, architetti, et ad ogni curioso, e peregrino ingegno. In Venetia: Per Combi et La Noù, 1664.

_____. Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni ... Paris: Typ. de Firmin Didot, 1859-60.

INDUMENTÁRIA FEMININA - SÉCULO XVI: HANS WEIGEL (1549–1578)



NOME: Nobilis Florentina in Hetruria.

OBRA: *Habitvs Præcipvorvm Popvlorvm, Tam Virorvm Qvam fæminarum Singulari arte depicti.*

LOCAL E ANO DE PRODUÇÃO: Nuremberg, 1577.

WEIGEL, Hans. *Habitvs Præcipvorvm Popvlorvm, Tam Virorvm Qvam fæminarum Singulari arte depicti. Trachtenbuch: Darin fast allerley und der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns und Weibspersonen gebreuchlich, mit allem vleiss abgerissen sein, sehr lustig und kurtzweilig zusehen.* Getruckt zu Nürnberg / bey Hans Weigel Formschneider. Mit Röm. Kay. May. Freiheit / In X. Bharn nicht nach zudrucken. ANNO M.D.LXXVII, [1577].

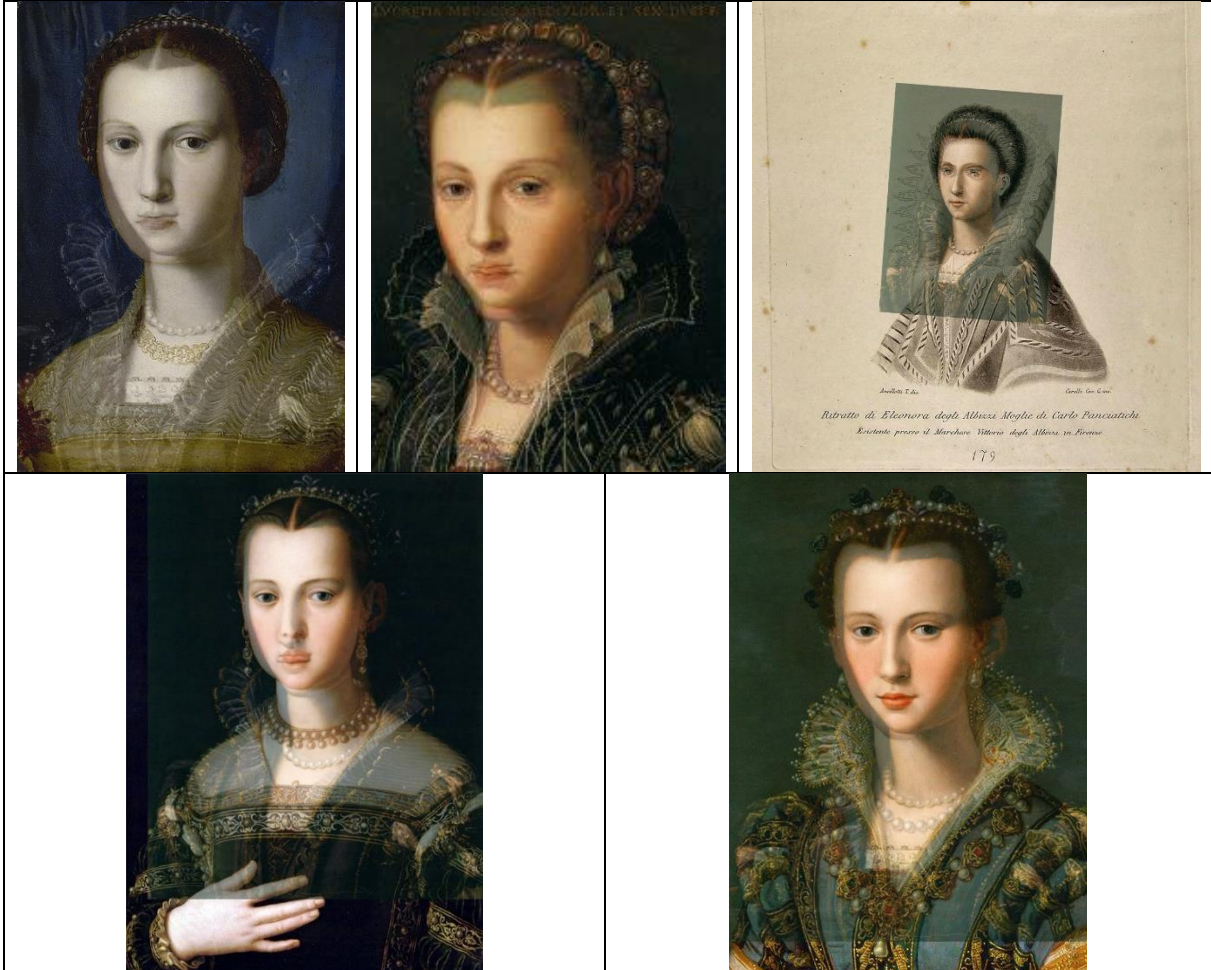
MESCLA DE RETRATOS ALLORI & BRONZINO: ELEONORA DE TOLEDO



MESCLA DE RETRATOS ALLORI & ALLORI: ISABELLA E DIANORA








MESCLAS DE RETRATOS: SEM CORRESPONDÊNCIA



RETRATOS FEMININOS SEMELHANTES: BRONZINO & ALLORI



NOME: Ritratto di giovane donna/ Eleonora di Toledo;
 DATA: Século XVI/ 1530 – 1572;
 AUTORIA: Agnolo Bronzino/ Alessandro Allori;
 DIMENSÕES: 45.7 x 33 cm;
 LOCALIZAÇÃO: Asta Sotheby's, Londres, Reino Unido.

	<p>NOME: Ritratto femminile/ Eleonora di Toledo; DATA: Século XVI/ 1550 – 1572; AUTORIA: Agnolo Bronzino; DIMENSÕES: 50 x 38 cm; LOCALIZAÇÃO: Palazzo Degli Uffizi/Galleria Degli Uffizi, Florença, Itália.</p>
	<p>NOME: Ritratto di gentildonna; DATA: Século XVI/ 1550 – 1599; AUTORIA: Agnolo Bronzino/ Alessandro Allori; DIMENSÕES: 67.5 x 57.5 cm; LOCALIZAÇÃO: Frederick Mont & Newhouse Galleries, Nova Iorque, Estados Unidos.</p>
	<p>NOME: Ritratto di Eleonora; DATA: Século XVI/ 1560 – 1570; AUTORIA: Alessandro Allori; DIMENSÕES: 44.5 x 34.5 cm; LOCALIZAÇÃO: Confidencial/ Coleção Particular.</p>
	<p>NOME: Ritratto di donna/ Contessina de Médici; DATA: Século XVI/ 1560 – 1570; AUTORIA: Agnolo Bronzino/ Alessandro Allori; DIMENSÕES: 40 x 30.8 cm; LOCALIZAÇÃO: Palazzo Pitti, Florença, Itália.</p>
	<p>NOME: Retrato de Dama Florentina; DATA: Século XVI/ 1570 – 1580; AUTORIA: Alessandro Allori; DIMENSÕES: 54.6 x 42,3 cm; LOCALIZAÇÃO: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo, Brasil.</p>

ILUSTRAÇÕES SEMELHANTES: CONTESSINA DE MÉDICI



NOME: Contessina Laurentii Medicea/
Portrait of Contessina de' Medici;

DATA PUBLICAÇÃO: Século XVIII/ 1750
– 1760;

AUTORIA: Francesco Allegrini/ Giuseppe
Allegrini;

DIMENSÕES: 35,3 x 25,6 cm;

LOCALIZAÇÃO: The British Museum,
Londres, Reino Unido.

RETRATO DE DAMA FLORENTINA: FICHA TÉCNICA FUNDAÇÃO KLABIN



número tombo

M-0779

nome / título

RETRATO DE DAMA FLORENTINA

origem

Itália

Data / Período

Séc. XVI

Classificação

Artes Visuais - Pintura

Núcleo

Pintura Européia - Italiana (Séc. XVI ao XVII)Autor **Alessandro Allori (Florença, 1535 - 1607) e ateliê**

Descrição

MaterialTécnica **Óleo sobre madeira.**Dimensões **54,6 x 42,3 cm**

Peso

BaseMoldura **Madeira entalhada, pintada e dourada: 77,0 x 64,7 x 6,8**Marca **N**Assinatura **N**Inscrições **No chassi: "Eleonore de Toledo, Fille de Cosme II de Medici"; "143", "75", "20".**Etiquetas **No chassi, duas: "11875 B (...) Eleonor de Toledo"; e "332". Na moldura: "Angiolo Bronzino.**Procedência **(?), Grigore Ghiata, (?); (?), Museu Ole Olsen, (?)(A-0350.0)**Parecer Técnico **Prof. Luiz Marques, 1997.**

DataEntrada

DocumentoAquisição

Conservação **23/mar/98: ver laudo técnico MASP.**Intervenções **Março/2003 - Sofreu limpeza superficial, retoques na pintura, recebeu nova camada de verniz, re-emolduramento com feltro e placa protetora no verso. (Eneida Parreira e Laurent Sozzani)**Referência Bibliográfica **Catálogo do Museu Ole Olsen, p.120, n.74 (A-0350.0)**Referência Audiovisual **Catálogo do Museu Ole Olsen, p.120, n.74 (A-0350.0)**

Complemento

Autoria anterior ID'91: Agnolo Bronzino; Título anterior 1999: Retrato de Eleonora de Toledo
 - Atribuição a Alessandro Allori pelo Prof. Luiz Marques, cogitada também por Andrea Rothe, do Getty Museum, em visita em 18/set/1996.
 - "Alessandro Allori trabalhou na segunda metade do Séc. XVI e foi pintor oficial da corte dos Medici, tendo estudado com Bronzino, cuja influência pode ser vista na elaboração e profundidade das figuras e no uso de uma luz forte e brilhante. Por outro lado, nas expressões faciais, por exemplo, a influência é de Michelangelo. Ele desenhou edifícios, pintou retratos,

RITRATTO DI DONNA: FICHA TÉCNICA PALÁCIO PITTI

Polo Museale Fiorentino - Inventario 1890

<http://www.polo museale.firenze.it/inv1890/scheda.asp>Autore: **bronzino****N. Inv. 2485** []

foto #1 | #2

Inventario: Oggetti d'Arte Pitti n. 712**Agnolo di Cosimo detto Bronzino, scuola,
analisi stilistica**

- Ritratto di donna
- dipinto
- 00294523
- **Galleria Palatina ed Appartamenti Reali** (Palazzo Pitti)
Piazza Pitti, 1
Firenze (FI)
- olio su tavola
- (Altezza per Larghezza) 43 x 35



Viewer ottimizzato per Internet Explorer

Catalogo 00294523**Fotografie**

Archivio ex art. 15, 32821 (diapositiva colore)
SGF 331502 (fotografia b.n.)

Cronologia

sec. XVI (seconda metà): 1550 - 1599 - analisi
stilistica

Provenienza

Galleria degli Uffizi, Palazzo degli Uffizi, Firenze,
1880 (data ingresso), 1914 (data uscita)
Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti,
Soffittone, Firenze, 1914 (data ingresso)
Corridolo Vasariano, Palazzo degli Uffizi, Galleria
degli Uffizi, Corridolo Vasariano, Firenze
Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti,
Firenze, 26-4-1993 (data ingresso)